



**Joacélio Batista da  
Silva**

**Terrorismo Poético: A influência da Antiarte em  
manifestações políticas**





**Joacélio Batista da  
Silva**

**Terrorismo Poético: A influência da Antiarte em  
manifestações políticas**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e do Prof. Doutor Jalver Bethônico do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.



Dedico este trabalho à minha família e amigos por todo apoio.



## **o júri**

presidente

Prof. Doutor João António de Almeida Mota  
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

arguente

Doutora Maria Manuela Carvalho de Sousa Lopes  
Diretora Adjunta, Ectopia – Laboratório de Arte Experimental

orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa  
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da





## **agradecimentos**

Agradeço a todas as pessoas que possibilitaram e tornaram esta dissertação realizável. Em especial ao Prof. Doutor Pedro Bessa e ao Prof. Doutor Jalver Bethônico.

À minha mãe e meus Irmãos.

À Nilo Ruiz, Ana Vaz, Juliana Alvarenga, Liliana Moraes e demais colegas de mestrado.



## palavras-chave

Antiarte, utopismo, *détournement*, Luther Blisset, mitopoese.

## Resumo

A presente dissertação visa refletir sobre as ideias e ações que marcaram a guerrilha artística no Brasil, quer durante o regime militar quer por ocasião de manifestações recentes contra as políticas públicas e econômicas ditadas pelo Neoliberalismo. Argumenta-se que este tipo de ações remonta a uma *tradição utópica* da arte, representada por dadaístas, surrealistas, Internacional Situacionista ou, mais recentemente, grupos underground como Luther Blisset. Estas correntes recusam a arte institucionalizada ou propõe sua abolição. A partir da década de 1990, artista e ativista político confundem-se, convergindo na figura do coletivo anônimo ou de nome múltiplo. Personagens *mitopoéticas* cuja estratégia passa também por uma crítica cerrada da imprensa e televisão brasileiras, consideradas o braço midiático das reivindicações do mercado. Tratando-se de uma dissertação *por projecto*, esta assenta igualmente numa prática de experimentação e produção artística, da qual resultaram três projectos -- *Esquina Democrática*, *O Papel Que Me É Dado pelo Estado*, *Sem Título e Sem Autor* – desenvolvidos a partir das reflexões críticas e teóricas abordadas ao longo da investigação.



**keywords**

Anti-art, utopism, *détournement*, Luther Blisset, mitopoesis.

**Abstract**

This thesis aims to reflect on the ideas and actions that marked the artistic guerrillas in Brazil, either during the military regime either when the recent demonstrations against the political and economic policies dictated by neoliberalism. It is argued that this type of actions dates back to the utopian tradition of art, represented by Dadaists, Surrealists, the Situationist International and, most recently, underground groups like Luther Blisset. These currents refuse to institutionalized art or propose its abolition. From 1990s, artist and political activist mingle, converging in the figure of the anonymous collective or multiple name. Mythopoeic characters whose strategy also passes through a fierce critique of the Brazilian press and television, considered the media wing of the demands of the market. In the case of a dissertation by project, this is also based on a practice of experimentation and artistic production, which resulted in three projects -- *Esquina Democrática*, *O Papel Que Me É Dado pelo Estado*, *Sem Título e Sem Autor* – developed from the critical and theoretical reflections addressed throughout the research.



# Índice

<b>Introdução</b>	1
 <b>Capítulo 1</b>	
A arte brasileira no período da ditadura militar	
 1.1. O Golpe	7
1.2 A transição do moderno para o Contemporâneo	9
1.3 Seja Marginal, Seja Herói!	11
1.4 1968 e o AI-5 - Ato Institucional nº 5	13
1.5 A Geração Tranca Rua	16
1.6 Inserções em Circuitos Ideológicos	21
1.7 Manual de Guerrilha	27
1.8 Características compartilhadas entre propostas da antiarte e Técnica das Guerrilhas	28
 <b>Capítulo 2</b>	
Estratégias de guerrilha poética na luta contra a política neoliberal.	
 2.1 Nomes Múltiplos	31
2.2. <i>A estética ativa</i> dos Tupamaros	33
2.3 Mitopoesia e arte de criar lendas e heróis	36
2.4 Jogos, trapaças e um nome coletivo	37
2.5 Um campo de batalha global	41
2.6 Dias de Ações Globais	44
2.7 O uso da <i>Estética Ativa</i> pelo Ativismo	47
2.8 Ativismo Vs. Guerrilha	52
2.9 Revolutions for sale.	54
2.10 Além da Matrix	57
2.11 Guy Fawkes contra o mundo.	61
 <b>Capítulo 3</b>	
Projectos de Experimentação Artística	
 3.1 Esquina Democrática	65
3.2 O Papel Que Me é Dado pelo Estado	70
3.3 Sem Título e Sem Autor	84
 <b>Conclusão</b>	95
 <b>Referências</b>	99





## Introdução

Com o intuito de dar cumprimento aos requisitos necessários à prestação de provas públicas de defesa de Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, apresento esta dissertação que traz uma reflexão crítica e teórica a respeito da influência das vanguardas utópicas<sup>1</sup> da antiarte e técnicas de guerrilha psicológica na história recente do Brasil. Um certo *terrorismo poético* que pode visto nas décadas de 1960 e 1970, durante o negro período da ditadura militar, mas também em assaltos estéticos, cada vez mais comuns, em grandes manifestações políticas da atualidade. A investigação teórica, desenvolvida na primeira parte, busca complementar e consolidar a prática apresentada nos três projetos de experimentação artística desenvolvidos no Brasil e agora expostos em contexto de defesa mestrado. Os trabalhos foram produzidos sob orientação do Professor Doutor Pedro Bessa do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação do Professor Doutor Jalver Bethônico do Departamento de Fotografia Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Meu interesse por arte iniciou-se pelas bandas desenhadas de super-heróis. Era totalmente fascinado pelos desenhos e narrativas que apresentavam a ideia do mito dos heróis e suas grandes façanhas para salvar o mundo. Não tardou para que, na adolescência, houvesse meu encontro com as histórias de temática adulta, como as do escritor britânico Alan Moore. As histórias cheias de situações subversivas de Moore traziam anti-heróis: complexos, desajustados, cheios de defeitos humanos, que não pertenciam ao grupo dos bonzinhos super-heróis e muito menos se enquadravam como perversos vilões.

O desejo de ingressar no mercado de banda desenhada me levou a ingressar na Escola de Belas Artes da UFMG/Universidade Federal de Minas Gerais, onde minha vontade de produzir quadrinhos foi migrando aos poucos para outras áreas, movido pela curiosidade e pelo interesse pelos conceitos da arte contemporânea. Naturalmente minha predileção por personagens subversivos, forjada na leitura de histórias em quadrinhos, somada ao meu engajamento político à esquerda, que surgiu durante minha participação na política estudantil, me levaram ao encontro do livro *Assalto à Cultura*, de Stewart Home (2004). Aí tive o primeiro contato com a antiarte e as subversivas propostas de artistas vanguardistas partidários do que Home considerava a tradição utópica da arte.

---

<sup>1</sup> Home, 2004: 14; cf. abaixo.

Embora meu interesse pela arte subversiva se tornasse cada vez maior, essa influência, ainda que presente, ainda era muito tímida em minha produção artística. O Mestrado em Criação Artística Contemporânea permitiu-me encontrar um tempo necessário para a reflexão e o aprofundamento nesse assunto que me é muito caro. O trabalho desenvolvido nas disciplinas de LECA/Laboratório de Experimentação e Criação Artística, PIA/Projectos de Instalação Artística, Estudos de Fotografia, entre outras, possibilitou uma guinada em minha produção artística, permitindo-me a dedicação necessária para pensar e produzir projetos que tivessem uma aproximação às propostas apresentadas pelas vanguardas utópicas.

Os artistas das vanguardas modernistas pré-segunda guerra mundial, inquietos e insatisfeitos buscaram novas direções, experimentando novas possibilidades estéticas em seus trabalhos, e não tardaram em ver o mundo como cenário a ser reinventado em novas cores e formas. Uma urgência transformadora que desafia paradigmas comportamentais, sociais, políticos e institucionais em busca de libertar o fazer artístico dos museus e galerias onde se apresentavam apenas aos olhos de uma burguesia privilegiada. Esses artistas desejavam oferecer toda sua criatividade e insatisfação em buscas de ideias que transformassem a vida e invadissem as ruas em busca de uma integração de todas as atividades humanas.<sup>2</sup>

No século XX, os artistas que extrapolaram suas atividades para além da arte, permitindo que seu foco se voltasse também para arquitetura, urbanismo e a política, assim como, as derivações que surgiram dessa mistura que pretendia criar uma nova possibilidade de mundo, fizeram parte de uma tradição utópica que buscou abolir qualquer tipo de especialização, em busca de alcançar a almejada integração entre a arte e a vida.

A guinada dos movimentos vanguardistas em direção ao discurso da tradição utópica aconteceu no Futurismo, que deixou de ser apenas mais um movimento do início do século XX ao apresentar propostas que iam além dos interesses modernistas por pintura, poesia e música. O grupo desenvolveu uma ideia de política que buscava englobar todas as atividades futuristas. Logo depois, o Dada berlinense trouxe ares revolucionários ao rejeitar tanto o trabalho como a arte e proclamando a si mesmo um movimento não-artístico. Já o Dada parisiense, em contrapartida, se apresentava como um movimento artístico e, algum tempo mais tarde, o grupo parisiense se metamorfosearia no Surrealismo.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Home, 2004:15.

<sup>3</sup> Idem: 16.

Na cena surgida no pós-segunda guerra mundial, a tradição utópica foi mantida viva por vários grupos, dentre os quais se destacam a *Internacional Letrista* e a *Internacional Situacionista*. A *Internacional Letrista* propôs um novo projeto que atuasse no cotidiano, no cenário urbano e na construção de percursos e situações; uma nova estética que recusava qualquer potencial expositivo de uma obra de arte, ou sua vocação para se tornar um produto vendável. Essa *construção de situações* tinha como alvo enfrentar a *Sociedade Espetáculo* e seu direcionamento ao consumo, ao individualismo, à publicidade e a propaganda ideológica da Guerra Fria. Essa crítica ao *Espetáculo-mercadoria* ganharia nova face na fusão entre a *Internacional Letrista* e o *Movimento por uma Bauhaus Imaginista* dando origem à *Internacional Situacionista*. Suas obras de maior impacto, *A Sociedade Espetáculo*, de Guy Debord (1967) e *Sobre a pobreza da vida Acadêmica*, de Mustapha Khayait (1967), foram decisivas no desencadear das manifestações de maio de 1968<sup>4</sup>.

Os adeptos das tradições utópicas se defrontaram com os poderes instituídos. O atrito muitas vezes levou ao embate direto e não tardou que muitas das ideias e técnicas da antiarte se tornassem referências subversivas em lutas populares. Da influência situacionista no maio de 68 francês aos nomes múltiplos dadaístas<sup>5</sup> ressurgidos na era da internet sob a alcunha de Anonymous, a face heróica da antiarte se manifesta em ações estéticas a cada novo protesto.

A proposta do presente trabalho é investigar em que medida a antiarte influenciou artistas e suas ações de resistência contra o governo ditatorial no Brasil; verificar qual o papel das técnicas de guerrilha nesse processo; estudar também em que medida a antiarte e os ativistas da mitopoese<sup>6</sup> colaboraram com novas estratégias de luta contra o capital em protestos no Brasil contemporâneo e no mundo globalizado. A investigação busca também entender em que medida essas práticas que mesclam arte e política obtiveram sucesso ou seguem apenas sendo propostas sonhadoras de artistas, ativistas e guerrilheiros utópicos.

O **primeiro capítulo**, sob o título “A arte brasileira no período da ditadura militar”, opta por um foco voltado para o Brasil de 1968, o que também influi na escolha dos textos a serem referenciados. Devido à distância e a demora com que as informações circulavam ao fim dos anos de 1960, torna-se difícil traçar qualquer influência situacionista nas ações brasileiras, por exemplo. Ao mesmo tempo textos futuristas, dadaístas e surrealistas, mesmo sendo referência para pensadores brasileiros, como

---

<sup>4</sup> Sevcenko, 2005:18-21

<sup>5</sup> Home, 2004: 115. Cf. abaixo, 2.1 Nomes Múltiplos

Ferreira Gullar, Hélio Oiticica e Frederico Moraes, já estavam devidamente digeridos e regurgitados, pelo método modernista antropofágico brasileiro, em novos conceitos que germinaram em textos que fomentaram a revolução que o Neoconcretismo trouxe para as artes. Daí a necessidade de abordar autores e textos brasileiros do período, para assim entender com mais cuidado os artistas que fizeram trabalhos com viés político e suas consequências vistas em experimentos de *terrorismo poético*<sup>7</sup>, propostos por Cildo Meireles, Artur Barrio e Antonio Manoel, que buscavam o despertar de consciência atingindo o imaginário simbólico popular.

O **segundo capítulo**, “Estratégias de guerrilha poética na luta contra a política neoliberal” investiga a influência que a mescla entre técnicas de guerrilha e construção poético-simbólica de situações de antiarte teve na criação de armas na luta contra o neoliberalismo e seus tentáculos. As lutas contra a globalização econômica e o advento da rede mundial de computadores, que permitiu o aumento da velocidade com que a informação é difundida no globo, pedem que a investigação abandone o recorte local e se volte para a influência que a estética ativa, arte-sabotagem, terrorismo midiático e mitopoese exerceram nos vários países. Descreve-se igualmente a forma como o mercado se apropriou dessas experiências em favor do lucro e consequentemente através de filmes hollywoodianos que fizeram uso do tema. Estes, por sua vez, inspiraram novos comportamentos e mitos, desde Chiapas aos protestos contra a Copa do Mundo da FIFA no Brasil em 2013.

Por fim, o **terceiro e último capítulo**, intitulado “Projetos de Experimentação Artística” apresenta os trabalhos desenvolvidos a partir das reflexões críticas e teóricas abordadas ao longo da investigação. O vídeo *Esquina Democrática* apresenta o registro de uma intervenção urbana que com bom humor e ironia procura dar uma resposta provocativa a certos setores da sociedade brasileira que têm imensa saudade do período da Ditadura. Já o experimento realizado em *O Papel Que Me é Dado pelo Estado*, propõe a partir da apropriação das faturas de telefone, eletricidade e dos ingressos da Copa do Mundo uma reflexão a respeito do desvio de verbas públicas que alimentam as campanhas eleitorais brasileiras; este projeto tem como inspiração distante as *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) de Cildo Meireles. O terceiro projeto, *Sem Título e Sem Autor*, busca criar uma experiência de mitopoese, a partir da experiência compartilhada no *Manual do Guerrilheiro Urbana de Marighella* (1969) e do terrorismo midiático do grupo Luther Blissett.

---

<sup>6</sup> Cf. infra, 2.3 Mitopoese e arte de criar lendas e heróis.

<sup>7</sup> Bey, 2003:13. Cf. abaixo, 1.5 A geração tranca rua e 1.6 *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

A presente dissertação inclui ainda um capítulo de **Conclusão**, seguido de uma Bibliografia.



## Capítulo 1

### A arte brasileira no período da ditadura militar

#### 1.1 O Golpe

No dia 1º de abril de 1964 as Forças Armadas, com auxílio de diversas lideranças civis brasileiras depuseram o então presidente eleito democraticamente João Goulart, mergulhando o país em uma ditadura que se estendeu por 21 anos. Enquanto escrevo estas linhas se marcam os 50 anos do golpe ou comemora o cinquentenário da “Revolução Democrática”. Convenientemente a “revolução” é comemorada no dia 31 de março, para que a data não seja confundida com o, já tradicional, Dia da Mentira<sup>8</sup>.

Tardiamente, somente agora pesquisadores têm acesso a documentos que provam a participação ativa dos EUA na ditadura. Recentemente, por pressão da OEA se instala a Comissão Nacional da Verdade<sup>9</sup> para investigar os crimes cometidos durante a ditadura. E assim os historiadores começam a rever o evento que agora denominam de Golpe Civil/Militar.

Em meio uma crise institucional com o congresso brasileiro, o então presidente Jânio Quadros renuncia ao cargo em agosto de 1961. O seu vice-presidente, João Goulart assume a presidência da república. Goulart assina decretos facilitadores de reformas de base, medidas que tinham um grande apelo entre as classes baixas, como o voto de analfabetos, reforma agrária e a nacionalização de multinacionais. A manutenção de uma política externa brasileira independente, que propunha uma abertura de mercado com a China e URSS desagradava tanto à Casa Grande<sup>10</sup> quanto à Casa Branca:

*Em consonância com sua política interior e no contexto internacional da Guerra Fria, Goulart continuou fundamentando as relações do Brasil nos princípios da*

---

<sup>8</sup> O tradicional *Dia da Mentira* ou *Dia do Bobo* é comemorado no Brasil no dia 1º de abril. “Revolução democrática” é o nome pelo qual o 31 de março ficou conhecido entre seus defensores. De salientar que, à época, o golpe militar foi entusiasticamente saudado por grande parte do empresariado, dos proprietários rurais, da Igreja católica e, naturalmente, da imprensa.

<sup>9</sup> A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012.

*Política Externa Independente (PEI), formulados durante a breve presidência de seu predecessor Jânio Quadros. A PEI, coerentemente representada pelo Chanceler San Tiago Dantas, aspirava melhorar a inserção brasileira no cenário político e econômico internacional mediante a promoção da paz mundial, a coexistência pacífica entre as superpotências e o desarmamento, assim como a defesa dos princípios de autodeterminação e não-intervenção. (Raport & Laufer, 2000: 73)*

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, ocorre a divisão política e econômica do mundo em dois polos, de um lado o bloco comunista liderado pela União Soviética e do outro o bloco capitalista capitaneado pelos Estados Unidos da América. Esse embate de poderes ficou conhecido como a Guerra Fria. O momento de maior tensão desse conflito foi a chamada crise dos mísseis em Cuba, que quase levou o planeta a uma hecatombe nuclear.

A postura independente, anti-imperialista e anticolonial assumida pelo governo brasileiro e outros países sul-americanos, foi vista por Washington como uma possibilidade de surgimentos de uma nova Cuba. A possibilidade de uma nação, de importância estratégica como o Brasil, dentro do continente Americano viesse a colocar-se sob influência de Moscou era inadmissível. A CIA sabia que Militares e Civis brasileiros conspiravam abertamente contra o presidente e o apoio americano foi crucial ao plano *revolucionário*.

Quando os tanques tomaram as ruas, foram saudados por setores conservadores da sociedade brasileira, como defensores da ordem contra a invasão comunista. *A luta do bem contra o mal. Para muitos, Jango era o mal; a ditadura, um bem. (Reis, 2012: 33)*

Goulart tomou medidas para resistir a insurreição, mas tão logo, percebeu a extensão do golpe em curso e o quanto o movimento estava organizado, recuou. Não eram apenas os militares, envolvia também setores da classe média, meios de comunicação, empresários, os governadores de estados-chave da federação, como Minas Gerais, São Paulo e Rio Grande do Sul e o congresso nacional. Somada a informação que uma frota americana estava pronta para desembarcar no Rio de Janeiro em auxílio aos revoltosos. Jango desistiu de convocar uma resistência nesse momento por medo que o país entrasse numa sangrenta e imprevisível guerra civil.

Não havia qualquer plano por parte dos militares de se manterem no poder naquele momento. Os governadores de Minas Gerais, José de Magalhães Pinto e da

---

<sup>10</sup>Termo surgiu no livro *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freire e que discorre sobre a formação da sociedade brasileira. A esquerda brasileira usa o termo para se referir as classes



Guanabara<sup>11</sup> Carlos Lacerda, que apoiaram a deposição de Goulart, eram candidatos à sucessão no ano seguinte, 1965. Naquele momento não havia a ideia prévia de que o Brasil estaria entrando num dos períodos mais obscuros de sua história.

## 1.2 A transição do moderno para o Contemporâneo

A arte moderna entra agora numa fase irremediável de pura invenção e experiência, que arrebenta com os gêneros tradicionais.<sup>12</sup> (Mario Pedrosa, 1975:58)

De meados dos anos 50 até o golpe de 64, o Brasil vivia sob um otimismo econômico e a perspectiva de deixar para trás o estigma de ser um país atrasado para tornar-se um país moderno e industrializado. *Cinquenta anos em cinco*, este era o lema do presidente Jucelino Kubichek (1956 -1961). Esse espírito de modernidade teve seu ápice com a inauguração da nova capital federal, Brasília, em 1960.

A cultura brasileira conduzida por esses bons ventos, viveu anos de grandes realizações que trouxeram reconhecimento mundial. Essa efervescência era vista no Cinema Novo com a radicalidade da obra de Glauber Rocha, na sofisticação da Bossa Nova na cena musical e na Poesia Concreta de Ferreira Gullar, assim como, movimentos que encampavam em si uma diversidade mediática como a Tropicália<sup>13</sup>.

Nas artes plásticas o movimento com forte influência construtivista, conhecido como Arte Concreta busca novos embates estéticos e inaugura uma nova etapa, questionando limites impostos pelos meios e suportes consagrados pelas vanguardas modernistas, como era o caso da planaridade de Greenberg<sup>14</sup>. Não menos importante foi a ruptura com o nacionalismo que guiava a arte brasileira desde a *Semana de arte*

---

dominantes brasileiras.

<sup>11</sup> Com a inauguração da nova capital em Brasília a cidade do Rio de Janeiro perdeu o status de Distrito Federal e se tornou o Estado da Guanabara que existiu entre 1960 a 1975.

<sup>12</sup> Texto publicado originalmente em 1960. Pedrosa, M. (1975). *Mundo, homem, arte em crise* (Vol. 106). Editora Perspectiva.

<sup>13</sup> Tropicália era o nome de uma instalação de Oiticica que serviu de inspiração para Caetano Veloso compor a música que deu nome ao movimento Tropicália que teve entre seus participantes o próprio Oiticica.

<sup>14</sup> Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada. Greenberg; cit. in: Cotrim & Ferreira, 2001: 113

moderna de 22<sup>15</sup>. O geometrismo da arte concreta deu um caráter mais universal às obras produzidas no Brasil. A experiência da arte concreta trouxe novas questões para alguns de seus membros como o poeta e crítico Ferreira Gullar escreveu em sua *Teoria do Não-objeto*<sup>16</sup>:

*O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. (Gullar, 1959)*

A mecanicidade e frieza do concretismo despertaram em alguns membros do grupo o desejo de superação em busca do que eles chamavam de *novas dimensões verbais*<sup>17</sup>, que dialogassem com *a linguagem estrutural da nova plástica*, expandindo o território de atuação do artista plástico. Isso causou o a divisão do movimento, dividindo-o em dois grupos no fim dos anos de 1950<sup>18</sup>. O grupo paulista seguiu com sua prerrogativa cientificista, enquanto o segundo grupo, formado por Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, dentre outros, funda o Neoconcretismo no Rio de Janeiro. Os artistas Neoconcretos se notabilizaram por propostas que traziam uma série de inovações estéticas. Uma arte mais participativa que buscava a ativação de suas obras através do *outro*. Se em *Bichos* de Lygia Clark (1961) e *Bólides* de Hélio Oiticica (1963) o manuseio da obra introduzia a intervenção do espectador na forma da obra, os Parangolés (1964) de Oiticica propunham uma expansão do corpo na experiência da obra. *Queríamos a sensualidade, a sedução* (Gullar, 2009)<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup>Realizada entre 11 e 17 de fevereiro de 1922 no teatro municipal de São Paulo A *Semana de Arte Moderna de 1922* ou apenas *Semana de 22* se tornou um importante marco na cultura brasileira por inaugurar o modernismo no país.

<sup>16</sup> O texto *Teoria do Não-Objeto* foi originalmente publicado na edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada em 1960. Disponível online em: <http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>

<sup>17</sup>O *Manifesto Neoconcreto* foi publicado no dia 23 de março de 1959, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Na ocasião da abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ. O manifesto foi assinado por Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape.

<sup>18</sup> O *neoconcreto*, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intrínsecas da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. (de Castro, Gullar, Weissmann, Clark, Pape, Jardim, & Spanúdis, 1959).

<sup>19</sup>Ferreira Gullar revê o manifesto neoconcreto: Entrevista de Juliana Krapp com Ferreira Gullar: Jornal do Brasil em 20/03/2009 disponível online em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/03/20/ferreira-gullar-reve-o-manifesto-neoconcreto/>

*Lygia Clark e Hélio Oiticica, nos anos 60, desenvolveram investigações absolutamente originais que tinha como centro o corpo. Lygia explorando a fantasmática do corpo, como imaginário e o simbólico incorporam essa parte de nós mesmos, desdobra seu trabalho artístico em experiências psicanalíticas fortemente inspiradas na ideia de objeto transacional de Winnicott e na psiquiatria fenomenológica de Ludwig Binswanger. Hélio irá, em seus Parangolés, incorporar o corpo como elemento constituinte da obra de arte, que pode evoluir em movimentos inspirados pelos passistas de escola de samba. Dois polos de experiência com o corpo, igualmente radicais, mas diametralmente opostos em seu ponto de partida. Lygia investiga a subjetividade. A interação entre corpo e inconsciente. Hélio interage com o mundo exterior, com a cultura dos guetos sociais pobres, onde predomina a população negra, e traduz sua experiências existencial numa investigação formal que abre novos caminhos para a arte. (Duarte, 2006: 141)*

A obra desses dois artistas é de grande importância nas transformações que a arte brasileira passaria em sua transição da modernidade para contemporaneidade:

Lygia e Hélio instauram dois capítulos primordiais da arte da segunda metade do século XX, (...) As bases de formação Construtiva lhes dá o rigor necessário para explorações inéditas no campo da escultura, da arte ambiental, daquelas investigações que viriam, mais tarde, a ser chamada de body arte e instalação. (Duarte, 2006: 136)

### **1.3 Seja Marginal, Seja Herói!<sup>20</sup>**

Com a tomada de poder pelos militares em abril de 1964, apresenta-se uma inevitável relação entre a arte e a política na cena artística local. Como pode ser visto em dois textos importantes escritos no período, *Esquema Geral da Nova Objetividade*<sup>21</sup> (1967) escrito por Oiticica e *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* (1970)<sup>22</sup> de Frederico de Moraes. Artistas plásticos brasileiros, engajados, marcam posição, incorporando em seus trabalhos questões políticas, sociais e éticas. Surge assim, um estreitamento entre as inovações poéticas propostas pela experiência da arte

---

<sup>20</sup> O lema estampava a bandeira criada por Hélio Oiticica exibida no show de Caetano Veloso na boate Sucata, no Rio de Janeiro em 1968. A bandeira foi apreendida provocando a interdição do espetáculo pela Polícia Federal.

<sup>21</sup> Manifesto escrito por Hélio Oiticica e impresso no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM-Rio. Abril de 1967. Disponível online em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>

<sup>22</sup> Esse texto foi publicado originalmente na Revista de Cultura Vozes ano 64 - jan./fev. 1970 - VOL. LXIV - NÚMERO 1. Disponível online em: <http://costabarros.blogspot.com.br/2012/11/a-obra-nao-exist-e-mais.html>

participativa do Neoconcretismo e as proposições da corrente da antiarte<sup>23</sup> vistas no Futurismo, Dada, Surrealismo e Letrismo.

*E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou. (Morais, 1970)*

A contribuição da tradição utópica da arte foi de suma importância para artistas que buscavam uma resistência artística ao governo militar. *Hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. (Oiticica, 1967)*

Outra característica do período é a aproximação dos artistas com a arte popular oriunda das favelas e outras zonas de exclusão social do Brasil em busca de frescor de uma estética tropicalista:

*(...) colocando em questão, por processos primários, a tecnologia mais avançada e exótica do mundo, a arte pobre, tropical, subdesenvolvida, brasileira mostra que o “plá” (sic) está na ideia e não nos materiais ou na sua realização. Enquanto europeus e norte-americanos usam computers e raios lasers, nós brasileiros (Oiticica, Antônio Manoel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc.) trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão: de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos, enfim, com os detritos da sociedade consumista. (Morais, 1970) <sup>24</sup>*

Esse *tropicalismo* também reflete na busca de novos espaços de construção das obras. Inspirados em manifestações populares, como o carnaval, os artistas brasileiros elegeram a paisagem urbana como novo campo de batalha. Assim, o alcance das proposições da antiarte poderia ir muito além do público restrito de uma galeria geralmente *reduzido a uma elite de experts*. Alcançando assim a teoria surrealista de Breton, onde, a poesia deveria ser feita por todos (Breton, 1979: 306). Essa proposta surrealista de integração total entre arte e vida ressurge na urgência de uma arte coletiva que propunha *situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, ideias (Morais, 1970)*.

---

<sup>23</sup>Os artistas iniciaram então um verdadeiro “Laboratório de invenções”, libertando-se das linguagens convencionais. Performances, interferências urbanas, filmes e vídeos (...) Tais ações, identificadas com a noção de “antiarte”, buscam esgotar a tradição. (Barrio & Canongia, 2002 :195)

*Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo) — outra a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossas artistas de vanguarda. (Oiticica, 1967)*

Com foco na crítica aos militares no poder, a situação social brasileira e as instituições artísticas, estratégias de luta poéticas germinaram nos anos de 1960 para aflorarem no que ficou conhecido como “anos de chumbo”. Era a hora da antiarte apresentar-se na forma da Guerrilha artística para adentrar no campo de batalha.

*Se a arte, ao negar o específico e o suporte, misturou-se com o dia-a-dia, ela pode igualmente confundir-se com os movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos Estados Unidos, seja um assalto a um banco. Marta Minujin, criadora de happenings, dizia que o melhor «environment» era a rua, com sua simultaneidade de acontecimentos e ações. Arte e contestação desenvolvem-se no mesmo plano: ações rápidas, imprevistas, ambas assemelham-se à guerrilha. Dentro ou fora dos museus e salões o artista de vanguarda é um guerrilheiro. (Moraes, 1970)*

#### **1.4 1968 e o AI-5 - Ato Institucional nº 5**

*Previsão do tempo: Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38º, em Brasília. Mín. 5º, nas Laranjeiras. (Jornal do Brasil, 14/12/2013)*

No explosivo ano de 1968, a revolta se alastrava através do ocidente. A juventude, em sua maioria estudantes universitários e secundaristas tomava as ruas demonstrando todo seu desgosto contra o modo de vida de sua sociedade e a política vigente. Um ano explosivo que deu início a mudanças irreversíveis. Uma mudança comportamental, ética e política transformando a sociedade de forma irreversível, sendo um marco para os movimentos ecologistas, feministas e de direitos humanos.

---

<sup>24</sup> Plá: o m.q. dica (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa; disponível online em <http://houaiss.web.ua.pt/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame>)

Em França, a Internacional Situacionista<sup>25</sup> reivindicava influência direta na revolta estudantil, conhecida como Maio de 68, através de seu texto *Miséria da Vida Estudantil*<sup>26</sup> que rendeu publicidade ao grupo que acreditava vivenciar sua profecia revolucionária nas barricadas montadas nas ruas parisienses. No México as revoltas estudantis eram suprimidas pela polícia no episódio que ficou conhecido como Massacre de Tlatelolco.<sup>27</sup> A primavera de Praga era abafada pelos tanques russos. No Brasil as revoltas estudantis serviram junto a outros fatores de desculpa para que os Militares alcançassem seu intento de levar o até então “regime militar” ao controle completo por via de uma ditadura.

O descontentamento era claro em setores tanto na direita quanto na esquerda brasileira. Muitos aliados da *revolução*, a essa altura dos fatos, já tinham tido todos seus direitos políticos caçados e viam muito claramente que os militares não largariam o poder. Em 1966 foi criada a *Frente Ampla*, reunindo políticos que antes do golpe eram desafetos históricos: o Presidente deposto e exilado no Uruguai, João Goulart e o ex-presidente Jucelino Kubichek, bem como seu opositor de outras épocas, o ex-governador da Guanabara que apoiou integralmente o golpe de 64, Carlos Lacerda. Os militares enxergavam uma ameaça clara nessa aliança.

Ocorreu também a paralisação dos metalúrgicos em Osasco, primeira greve deflagrada desde que houve a aprovação da lei anti-greves em 1964. Na clandestinidade a UNE, União Nacional dos Estudantes, organizava protestos que se alastraram de norte a sul. Os protestos culminam na passeata dos Cem Mil em São Paulo. A indignação com a arbitrariedade do regime era uma constante nos trabalhos de artistas e intelectuais. A igreja católica adotava a bandeira dos direitos humanos. No congresso o deputado Márcio Moreira Alves do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), às vésperas do feriado da Independência Brasileira, 7 de setembro, em discurso na tribuna da câmara conclamou os brasileiros para que boicotassem as paradas militares e que as moças de bem se negassem a sair com oficiais das forças armadas. As críticas feitas por outro deputado do MDB, Hermano Alves, no jornal

---

<sup>25</sup> *The Situationist International (SI) was formed in 1957 by a merger of Guy Debord's Lettrist International and Asger Jorn's International Movement for an Imaginist Bauhaus (IMIB), two post-war continental art groups. [The SI] moved to being a group of political theorists and agitators following a split in 1962. The SI form part of a utopian anti-art tradition that goes back to Futurism, Dada and Surrealism.* Elliot, K. (1999). Situationism in a nutshell. Disponível online: <http://www.barbelith.com/cgi-bin/articles/00000011.shtml>

<sup>26</sup> *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel...*, panfleto de 1966, atribuído ao tunisino Omar Khayati.

<sup>27</sup> Episódio que marcou o fim das revoltas estudantis no México em 02 de outubro de 1968. Para evitar protestos durante os Jogos Olímpicos na Cidade do México, O governo mexicano ordenou um cerco aos estudantes na Plaza de las Três Culturas. A polícia abriu fogo contra os jovens mexicanos. Até hoje não se sabe o número exato de mortos.

*Correio do Amanhã* também foram consideradas como provocações pelos altos escalões de Brasília e os militares pediram a cassação dos parlamentares. O pedido foi derrotado na câmara dos deputados por 75 votos. A negação da câmara contava com votos do partido ARENA<sup>28</sup>.

Os militares se consideraram diante de um contragolpe revolucionário liderado pelos comunistas. A resposta a este cenário *subversivo* serviu como desculpa para adotar *meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil (texto do AI5)*<sup>29</sup>. Assim, no dia 13 de dezembro de 1968 o presidente General Artur Costa e Silva promulgava, sem previsão de vigência o Ato Institucional nº5, AI5.

Costa e Silva fechou o Congresso, cassou parlamentares, suspendeu direitos políticos de todos civis, assim como, o direito de habeas-corpus. O ato também conferia ao presidente o poder de intervir nos estados e nos municípios, ordenar o confisco de bens considerados ilícitos, assim como, aposentar servidores públicos. Responsáveis pelos inquéritos políticos poderiam prender por 60 dias qualquer cidadão brasileiro. Nos dez primeiros dias de encarceramento os presos eram isolados e consequentemente torturados. O AI5 só seria revogado em 1978.

As artes plásticas adotaram uma linguagem de oposição ao regime militar. A repressão policial sempre alerta, quando não praticava a censura prévia agia diretamente nas exposições destruindo obras, sempre que as julgasse ofensivas ao regime. Artistas como Rubens Gerchman, Cláudio Tozzi, Gilberto Salvador, Nelson Lerner e José Roberto Aguiar tiveram obras destruídas. Artistas engajados às idéias socialistas foram perseguidos, julgados por tribunais militares, presos e torturados.

*A censura chegaria ao seu extremo, não apenas àqueles que acompanharam os acontecimentos políticos os enfrentando, mas acusava com a detenção por sequestro e tortura dos artistas que muitas vezes não participavam de organizações e da guerrilha armada. Há casos bem conhecidos de artistas que militavam em organizações contra o regime, entre eles Carlos Zílio, preso durante dois anos, bem como do crítico Fernando Cocchiarella, detido por dois meses, ambos no Rio de Janeiro; Lygia Pape e Paulo Bruscky sofreriam sanções ao serem presos e julgados; e Lincoln Volpini seria condicionado à burocracia militar durante dois anos, devido à celeuma causada em torno de sua obra *Penhor da Igualdade* (1976), por usar a imagem da bandeira nacional em seu trabalho. (Araújo, 2007: 584)*

---

<sup>28</sup> Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Partido criado em [1965](#) para dar sustentação política ao governo militar.

<sup>29</sup> Disponível online em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=194620>

Entre 65 e 73 a Bienal de São Paulo, por receber verbas federais para seu custeio, ganhou a antipatia de artistas e críticos. Em 1968 o Museu de Arte Moderna do Rio foi fechado, cancelando a pré-seleção da representação brasileira na Bienal de Paris que ocorreria em 1969. Em represália ao ocorrido, 80% dos artistas brasileiros e estrangeiros que participariam da X Bienal de São Paulo fizeram um boicote ao evento. O Manifesto Não à Bienal ganhou ecos mundiais depois que no Museu de Arte Moderna de Paris, diversos artistas e intelectuais deram seu apoio. O boicote era organizado pelo crítico Mario Pedrosa, que foi jurado da pré-seleção e ainda seria perseguido e exilado no consulado do Chile, acusado de divulgar notícias da repressão no Brasil.

Os espaços institucionais ligados ao governo de exceção não eram mais adequados para a expressão artística. Artistas teriam que se libertar do espaço expositivo de museus e galerias e buscar outras formas de abordagem e garantir sua voz de contestação. Era chegada a hora dos trabalhos com caráter clandestino da guerrilha urbana darem seu recado.

*Os artistas plásticos brasileiros procuraram inserir-se também nessas lutas. Deviam expressar não somente inovações das linguagens artísticas, mas também a transformação na sociedade. Os artistas pretendiam colocar-se à frente das idéias de transformação social e na vanguarda das propostas artísticas. Nos anos 1960, a arte engajada rompeu com a clausura do ateliê pra abraçar o mundo em transformação, conviver com ele, ir para as ruas enfrentá-lo. (Magalhães, 2013: 68)*

### **1.5 A geração tranca rua<sup>30</sup>**

*Ato institucional nº5* de imediato radicalizou a luta em ambos os lados. A oposição radical à ditadura organiza uma luta armada: uma guerrilha em duas frentes, urbana e rural. Nas artes plásticas, o desejo de radicalização se dá na mesma proporção, é onde a guerrilha artística, enraizada na tradição utópica da antiarte exibe suas melhores armas.

*O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima*



*constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (Morais, 1970)*

Em 1970 o curador Frederico de Moraes foi convidado a organizar duas mostras em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. *Objeto e Participação*, que ocuparia com objetos o espaço institucional do Palácio das Artes enquanto, *Do Corpo à Terra* ocupava o território vizinho do Parque Municipal de Belo Horizonte.

Foi a ocupação do Parque Municipal e seus desdobramentos que se mostrou um campo ideal para pôr em prática a guerrilha da *antiarte* que Frederico de Moraes havia identificado na produção artística do período após o *A/5*. As obras do parque ecoavam as propostas utópicas do texto/manifesto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* publicado pelo curador pouco tempo antes na revista *Vozes*. (Morais, 1970).

Não houve catálogo para as exposições. A promoção dos dois eventos foi feita nas ruas, cinemas, teatros e estádios com a distribuição de folhetos mimeografados que também seriam entregues integral ou parcialmente à imprensa mineira e carioca. De caráter efêmero, as obras foram executadas em horários e locais não anunciados do parque, o que dava aos artistas a oportunidade de criar o impacto exigido na prática da guerrilha artística. Ironicamente foi o patrocínio da empresa estatal que viabilizou o projeto e deu suporte à subversão daquele território:

Todos os artistas que participaram do evento **Do Corpo à Terra** receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas, autorizando-os a realizar trabalhos no Parque Municipal. Suprema ironia: esse apoio oficial iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, "foi esta carta que permitiu aos artistas transgredir as regras". O que, como era de esperar, provocou diversos atritos com a polícia e com funcionários do parque. (Morais, 1970b)

Os artistas participantes não tiveram vida fácil. Enquanto Luciano Gusmão e Dilton Araújo iam cercando o parque com cordonetes, propondo dividi-lo em áreas livres e áreas de repressão, funcionários do parque seguiam na outra ponta desmontando o

---

<sup>30</sup>Título da reportagem onde Francisco Bittencurt abordou a exposição *O Corpo e a Terra* realizada em Belo Horizonte em 1969. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09/05/1970

trabalho. Policiais interromperam ação da artista Lotus Lobo que plantava sementes de milho. Granadas de sinalização, que na época eram de uso exclusivo militar, coloriram o parque no trabalho de Décio Noviello. Thereza Simões carimbou vidros e paredes do palácio das artes com dizeres como *Fragile, Malcon X e palavras em Tupi*. Já José Ronaldo Lima dispôs jornais com manchetes da guerra do Vietnam ao lado de suas pixações nos gramados e calçadas do parque com as palavras (ver)melha e (grama)tica. Em *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político (1970)* Cildo Meireles encharcou de gasolina e ateou fogo em 10 galinhas vivas, amarradas a uma estaca de madeira. Isso despertou a ira de políticos locais. Os eventos eram parte das comemorações da Inconfidência Mineira, evento histórico que tem a figura histórica de Tiradentes como seu principal herói.



Fig. 1 e Fig 2: Barrio, *Situação T/T*, 1 – Belo Horizonte (1970)

Mas é na proposição *Situação T/T* (1970) de Artur Barrio, português radicado no Brasil, que a guerrilha artística mostra seu real poder de sabotagem. Um violento ataque psíquico que atingiu em cheio o imaginário coletivo da cidade e extrapolou a condição de obras de arte, inerente aos outros trabalhos e alcançando o ideal surrealista em que a arte não se distingue da vida. A proposição de Barrio também apresenta características das técnicas de guerra psicológica apresentadas no Manual do Guerrilheiro Urbano de Marighella (1969), tornando-se agente, de fato, na luta contra ditadura.

*Na guerra psicológica, o governo está sempre em desvantagem, porque impõe censura nas massas e termina numa posição defensiva por não deixar nada contrário infiltrar-se.*

*Neste ponto desespera-se, envolve-se em grandes contradições e perda de prestígio, perde tempo e energias num cansado esforço ao controle, qual é sujeito a romper-se em qualquer momento.*

*O objeto da guerra de nervos é para enganar, propagar mentiras entre as autoridades na qual todos podem participar, assim criando um ar de nervosismo, descrédito, insegurança e preocupação por parte do governo. (Marighella, 1969)*

Na noite de 19 para 20 de abril de 1960, Barrio distribuiu 14 objetos em forma de *Trouxas Ensangüentadas (T.E.)* sobre as pedras do leito do Ribeirão Arrudas. As trouxas eram confeccionadas em espuma de borracha, cinzel, sacos, cordas, pano e facas. Em meio disso, ossos sangue, cabelo e unha. Dejetos orgânicos que deram ao objeto toda a morbidez necessária para que o ataque psicológico pretendido alcançasse seus objetivos. Frederico Morais fala a respeito da importância que esse tipo de material tem na execução da Guerrilha artística:

*Breton, teórico do surrealismo, ativista do PC (...), em artigo premonitório, escrito em 1936, «Crise de l'objet», mostrou que a função da arte é desarrumar o cotidiano, colocando em circulação objetos insólitos, enigmáticos, aterrorizantes. A arte teria, então, como meta, quebrar a lógica do «sistema de objetos», tumultuando o cotidiano com a «fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho». Contra a racionalização, não fazendo distinções entre o real e o imaginário, o surrealismo propunha uma ação revolucionária com a missão de «retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem. No lugar da rotina, o insólito, o imprevisto». Desarrumar o arrumado, destrabalhar o trabalhado, destruir o construído. (Morais, 1970)*

Na manhã seguinte o fluxo da cidade teve sua atenção roubada pelas Trouxas. Segundo Barrio<sup>31</sup> aproximadamente 5.000 pessoas vivenciaram a obra. Por volta das 15h a *afluência/participação* popular chegou ao seu frenesi. Cidadãos aterrorizados com a presença de *corpos esquartejados* nas margens do rio chamaram à polícia. Por fim a obra se concluiu com a intervenção da polícia seguida pela presença do Corpo de bombeiros. Numa época onde presos políticos desapareciam sem deixar vestígios, as trouxas traziam à tona a realidade extremamente violenta do regime, não seria inteligente deixar que o frisson popular causado pela *centelha* de Barrio tomasse proporções que fugissem ao controle do regime.

A potência da ação/proposição de guerrilha artística foi grande. Barrio ainda promoveria a última fase da *Situação T/T* desenrolando rolos de papel higiênico no ribeirão, porém a fala marcada com o artista posterior a execução das ações foi cancelada e Barrio voltou ao Rio de Janeiro temendo a repressão do estado. Contudo pode se dizer que o artista já previa a potência alcançada por sua sabotagem ao real proposta para Belo Horizonte, por conta da intervenção da polícia na conclusão da

primeira montagem das *T.E.* no Salão Bússola no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969) . O experimento era então dividido em duas fases:

#### FASE INTERNA:

Realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, interferência no regulamento do salão por obstruir meus trabalhos (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente, o conceito germinação obra acabada. A atuação na noite de 5.11.69 transformou os conceitos petrificados, que comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução.

Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detritos sobre as *T.E.* (Trouxas Ensanguentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das *T.E.* palavras. Após, meti um pedaço de carne nas *T.E.*

No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas.

#### FASE EXTERNA:

Transporte do lixo (meu trabalho), de 1 para 2, dentro de um saco (usado para o transporte de farinha / 60 kg.), para a base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio.

Abandono deste trabalho no local às 18hs.

No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M. tinham ficado no maior reboliço, devido as *T.E.* terem provocado a atenção de uma radiopatrulha que periodicamente passava pelo local, / ..... Imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo.....

Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüentemente ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13 hs, é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos de (lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Barrio & Canongia, 2002)

Barrio se refere as trouxas ensanguentadas como *lixo*, um desdém dadaísta onde o objeto artístico é um mero fetiche mercadológico. No segundo momento da ação, o artista desloca seu *lixo* para um local dedicado a *esculturas consagradas* no jardim.

*Inversamente, situar o objeto de arte fora do museu, questionando sua aura, é subverter a linguagem e a ordem. Fazer arte à margem do sistema, invendável e*

---

<sup>31</sup>Barrio &Canongia, 2002: 23

irrecuperável, pode ser considerado uma provocação. A repressão não tardará. Ela terá por perto, sempre, a polícia. (Moraes, 1970).

Esse descaso com o circuito comercial da arte também é visto nos registros da ação/proposição de Belo Horizonte. Os registros da ação são feitos pelo fotógrafo que assim como Barrio estava misturado ao público. *Barrio os renega enquanto produto artístico, optando por considerá-los tão-somente material de informação e difusão* (Barrio & Canongia, 2002: 202). A precariedade desses registros vai de encontro com sua postura política numa tentativa de *não recuperação* posterior do circuito comercial como feito nos registros de obras dos artistas da Land Art.

Artur Barrio vem realizando projetos cuja poética, seja pelas ações que executa, seja pelos materiais que elege, rompe com qualquer categoria ou código hegemônico da arte. A violência, a degenerescência e a putrefação que se apresentam em sua obra, e as várias *situações* criadas pelo artista des(articulam) o cotidiano automatizado pelo hábito. (Freire, 2006: 149)

Com as T.E. de Artur Barrio a guerrilha proposta por Frederico Moraes alcança o status de *Terrorismo Poético*. Tomando de assalto a rotina do dia-a-dia nas ruas. Ações propostas por Cildo Meireles, Paulo Bruscky e Antônio Manuel se juntam à *situação* T/T de Barrio com o mesmo desejo de incorporar questões políticas em suas proposições que vão além de uma mera panfletagem.

## 1.6 Inserções em Circuitos Ideológicos.

*A série Inserções em Circuitos Ideológicos, de Cildo Meireles, realizada em 1970, opera uma estratégia de guerrilha e toma a rede como tema(...) Para o artista o que interessa era a possibilidade de inserir-se ou criar ruído e significação no corpo social, isto é, tomar visível a própria noção de rede e de circuito, abstrata invisível por definição. (Freire, 2006: 154)*

Além de Barrio, outro artista português que produziu ruídos na realidade brasileira no período militar foi Antônio Manuel. Sua matéria prima eram os jornais. A princípio, usava-os como base para suas interferências com tinta nanquim. Nessa fase a obra de Manuel já apresentava conteúdo de contestação política que lhe trouxe problemas com a repressão. Durante a 2ª Bienal da Bahia (1968) seu painel que tratava da violência entre policiais e estudantes e que trazia os dizeres *Repressão outra vez* desapareceu depois que o Exército invadiu e fechou a exposição.

A situação para mim ficou perigosa, não só pelo fechamento da bienal, (...) Wanda Pimentel, artista e amiga, me levou até a rodoviária. Com medo de ser denunciado ou preso no ônibus, ou que desaparecessem comigo no trajeto até o Rio, escrevi em um papel nome, telefone e endereço e um relato da situação na qual viajava, e guardei o depoimento dentro de uma caixa de fósforos. Fiz todo o trajeto de volta acordado e segurando a caixa porque, caso acontecesse algo, eu a largaria discretamente no chão, na esperança de que alguém a encontrasse. (Manoel, 2014)<sup>32</sup>

Antônio Manoel também participou do evento censurado e que deu origem ao boicote à Bienal de São Paulo. O Exército invadiu brutalmente a montagem da mostra de pré-seleção da representação brasileira para a Bienal de Paris 1969, MAM-RJ. Os cinco painéis com imagens de violência só não desapareceram por ajuda do jornalista Niomar Muniz Sodré e de funcionários do museu que esconderam as obras.

O tema político ressurgirá juntamente com discussões estéticas e poéticas em *Flans*<sup>33</sup>, sua proposição de guerrilha. Manuel deixava de usar jornal como suporte de sua obra e passou a interferir nas matrizes de impressão de jornais encontradas no lixo das gráficas logo após a impressão dos jornais. A partir das matrizes encontradas, ele sabotava o conteúdo do jornal. Cobrindo o texto e imagens com tinta nanquim, Manuel ocultava e resignificava o teor da página. No processo criativo, além de tapar a diagramação da página marcadas nos flans também eram inseridos novos conteúdos. Com a matriz adulterada, realizava-se uma reimpressão para mais tarde reinserir seus jornais adulterados no meio aos jornais à venda nas bancas de jornal.

Os confrontos entre a polícia e os estudantes em 1968 foram abordados numa série de flans como *O Pau e a Pedra* (1968) e faziam referência às armas dos estudantes no confronto com a polícia. A manipulação do artista ressaltava a violência da polícia ao mesmo tempo em que encobria a versão oficial ditada pelos militares às redações dos jornais. Se as trouxas de Barrio expunham simbolicamente a tortura e morte de prisioneiros políticos nos porões do DOI-COD<sup>34</sup>. As reimpressões de Manuel traziam tarjas pretas sobre as manchetes dos jornais escancarando a censura e o controle da imprensa brasileira.

---

<sup>32</sup> Depoimento dado à Andrey Furlaneto para o Jornal o Globo em 23/03/2014 disponível online em: <http://oglobo.globo.com/cultura/antonio-manuel-foi-como-se-me-mutilassem-11957324#ixzz3C5EPxwry>

<sup>33</sup> Termo francês que designa a matriz usada na impressão de jornais. Serve de molde de papel impresso com a imagem e o texto.

<sup>34</sup> O Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna. Órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do regime militar..

*O trabalho com o flans é econômico em seus meios: apenas montagem, inserção, anulação, recorte e aumento de contraste. O resultado é um forte acento expressivo, uma contundência no apelo feito pelas imagens; pois se nos jornais as notícias de atos repressivos perpetrados pelo regime militar tinham que ser veiculados com a maior discrição possível, nos flans as reproduções de fotografias recuperam o seu estatuto de denúncia. Assim o jornal ressurge no flans – seu fantasma – não apenas como suporte, mas também como linguagem e como tema. (...) Como espaço de resistência, de polifonia, de denúncia, principal (e mais violentada) arma da democracia contra a ditadura. (Diego & Cortês, 2012: 591 )*

A pesquisa teve desdobramentos interessantes a partir do acesso de Manuel ao pátio gráfico do jornal *O Dia*, dando a ele a oportunidade de atuar e manipular diretamente num jornal em nível industrial. Com o devido cuidado para não alterar a forma original do jornal, as intervenções só seriam notadas durante a leitura. O resultado dessa imersão no jornal é a série *Super jornais – Clandestinas* (1973) que *não apenas trouxe o objeto jornal para o circuito de arte, mas conferiu à sua proposição artística o arco de abrangência e a penetração do jornal.* (Diego & Cortês, 2012: 594)

Os jornais também seriam o alvo do ataque simbólico de Cildo Meireles e Paulo Bruscky. Cildo Meireles testou os limites do controle da censura dos jornais sobre o pseudônimo de *Gildo Meireles 70* em *Inserções de Jornais: Classificados* (1970) nas sessões dos classificados do Jornal do Brasil no Rio de Janeiro. A ideia era ocupar simbolicamente o espaço do jornal, porém o anúncio foi modificado e não saiu como o artista pretendia.

Na série de *Inserções em Jornais* de Paulo Bruscky, ao contrário dos exemplos anteriores de *terrorismo poético* a apropriação dos jornais pernambucanos não teve um teor político explícito. Preso por três vezes, Bruscky teve outros trabalhos com forte teor político censurados e apreendidos pelos militares. Ele se sentia asfixiado pela repressão que o privava de exercer livremente sua arte. Os anúncios poéticos nos classificados de jornais eram uma nova estratégia que deram novamente vez a sua voz.

Em *Inserção de Jornal: Arte aeronimbo* (1974) feito em parceria com Daniel Santiago buscam um profissional capaz de colorir nuvens. Em outro anúncio lia-se: *Poema de repetição: Aos domingos, durante um ano a partir de 10.07.77.* Também em 1977 o artista põe à venda o *Projeto de uma máquina de filmar sonhos com filmes* onde ele prometia a possibilidade do comprador assistir seus sonhos no café da manhã.

*A intervenção nos meios de comunicação de massas, como os classificados dos jornais alinha-se a esse programa artístico/revolucionário. No caso da arte*

*Classificada, esse lapso entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios non-sense, revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente. (Freire, 2006: 24)*

Os anúncios absurdos denunciavam a ilusão de uma sociedade harmônica que o Estado ditava através dos jornais. Como sua crítica ao regime era camuflada pelo seu conteúdo absurdo não houve problema algum com a censura o que lhe permitiu assinar algumas de suas intervenções.

Após as *Inserções de Jornais: Classificados*, Cildo Meireles voltaria à tática de apropriação, subversão e redistribuição de objetos fazendo uso do sistema de circulação de bens materiais na série intitulada *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970- ). Provavelmente essa série é o exemplo mais famoso de *terrorismo poético* produzido no Brasil no período militar.

*As "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de mídia que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a 'inserção' é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder. (Meireles, 1981: 24)*

O *Projeto Coca-Cola* (1970) visava inserir frases e textos em garrafas vazias de Coca-Cola e devolver os cascos vazios ao seu circuito de distribuição. Ao decalcar a frase *Yankees go home!* nas garrafas retornáveis vazias do refrigerante, Meireles desvela as relações nefastas de subserviência ideológica e econômica dos militares ao governo dos EUA.

Ao contrário dos jornais em que a proposta do artista foi identificada e modificada, os decalques nas garrafas não eram facilmente detectados. A tinta branca usada para imprimir frases de efeito só se tornava visível depois que a garrafa estava novamente cheia do líquido escuro.

O caráter guerrilheiro do procedimento se reforça quando o artista imprime instruções para fabricação de construção de um coquetel molotov a partir da própria garrafa, assim como em outro exemplo em que ensinava passo a passo o procedimento de



intervenção de frases contestatórias na superfície do vasilhame, compartilhando a estratégia com o consumidor final do produto.

O *Projeto Cédulas* propunha uma inserção que se apropriava do sistema monetário para difundir ideias. Munido de carimbos, Meireles imprimia frases em papel moeda, esse dispositivo, assim como um *coquetel molotov*, era uma arma de fácil confecção e continuam sendo eficientes como estratégia de guerrilha artística efetuadas no Brasil de hoje.



Fig.3 Meireles, Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula (1975)

Em 1975 Meireles carimbou em notas de cruzeiro<sup>35</sup> a frase *Quem matou Herzog?* Posicionando-se contra o discurso oficial dos militares de suicídio do jornalista da TV cultura de São Paulo, Wladimir Herzog. O repórter foi encontrado morto após ser chamado a prestar esclarecimento no DOI-COD sobre seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro. A verdade era: Herzog foi brutalmente torturado e

posteriormente assassinado quando se recusou a assinar o depoimento. Seu corpo foi arrastado até uma cela e pendurado numa grade, simulando suicídio. A indignação tomou os setores contrários à ditadura, sendo um marco no movimento que levou à abertura política no Brasil.<sup>35</sup> Cildo Meireles descreve assim a tática de contrapropaganda em seu trabalho:

*Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, em proveito de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestesiante. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função de arte e anestesia como função de indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, mas é alienante.*  
(Meireles, 1981:24)

O *Projeto Cédulas* também trazia a discussão sobre o seu lugar dentro do entendimento do que era arte. A frase *Which is the place of the work of art?* carimbada tanto em cédulas de cruzeiro quanto em notas de dólar, retomava a discussão do lugar da arte iniciada por Duchamp:

*As inserções em circuitos ideológicos tinha esta presunção: fazer o caminho inverso dos readymades. Atuar no universo industrial. Não mais o objeto colocado no lugar do objeto da arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial.*  
(Meireles. 1999: 109 - 110)

Em 1984, cédulas de cruzeiro apropriadas por Meireles voltaram à circulação estampando “Diretas já”, o lema das multidões que exigiam eleições diretas para a presidência do Brasil. A proposta não foi aprovada pelo congresso e o povo brasileiro só pôde escolher um presidente numa eleição democrática em 1989, quatro anos depois do fim da ditadura.

A arte brasileira evoluiu no período de luta contra a ditadura. A liberdade dos novos suportes, ou melhor, novos lugares de atuação que afloram como antiarte proposta pelos neoconcretistas foram decisivos para o sucesso das apropriações de táticas de guerrilha exemplificadas no texto. Desses procedimentos de *terrorismo poético*, algumas características em comum foram decisivas para seu sucesso: reconhecer as brechas, pontos cegos e a fraqueza de seus alvos. A partir dessas falhas, sabotar e expor, através da contrapropaganda e situações subversivas as posições oficiais do governo. O anonimato no ato da execução das proposições permitiu aos artistas guerrilheiros a surpresa necessária para o sucesso da ação: o *terrorismo poético* que

---

<sup>35</sup> Moeda vigente no Brasil no período.

<sup>36</sup> (CMI-SP, 2004)

tem potencial de transformar uma pequena centelha simbólica que invade e quebra o entorpecimento da rotina cotidiana, em um mito revelador das ações e ideologias do poder vigente.

Após o fim da ditadura militar, a arte no Brasil viveu um momento de regozijo dentro da calmaria. No geral, artistas brasileiros se afastaram de temas políticos. Nem mesmo as passeatas pelo impeachment de Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito democraticamente desde 1960 trouxeram a fagulha necessária para conclamar artistas de volta à luta. Caberia às gerações mais recentes, em sua luta contra o neoliberalismo e a globalização, trazerem novas e velhas proposições artísticas ao campo de batalha. Esse assunto será retomado no capítulo seguinte.<sup>37</sup>

### 1.7 Manual de Guerrilha

*Será a luta entre um tigre e um elefante: se o tigre parar, o elefante o pisoteará. Mas o tigre não pára. O tigre, durante o dia, se esconde na selva, e sai à noite. Assim, agride o elefante e dilacera suas costas pedaço por pedaço, depois some novamente na sombra. O elefante morre por causa do esgotamento e do sangue perdido. (Ho chi Minh; cit. in Blissett, 2001: 17)*

*A guerra revolucionária se manifesta na forma de guerra de guerrilha urbana, guerra psicológica(...) O guerrilheiro urbano é um homem que luta contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais.(...) A área na qual o guerrilheiro urbano atua são as grandes cidades brasileiras. (Marighella, 1969: 4)*

Durante a ditadura artistas e guerrilheiros urbanos, cada qual com suas armas, tinham como objetivo comum o fim do governo golpista dos militares. Carlos Marighella foi membro do Partido Comunista Brasileiro. Após o golpe de 1964 o PCB foi declarado ilegal pelos militares, obrigando-o a clandestinidade. Já em 64 foi preso depois de trocar tiros com a polícia enquanto gritava a favor do comunismo. Libertado em 1967 abandonou o Partido Comunista Brasileiro e partiu para a guerrilha urbana, criando a Aliança Libertadora Nacional. Marighella escreveu o *Manual do Guerrilheiro Urbano* em 1969, o qual circulou em cópias mimeografadas por entre os movimentos revolucionários, ensinando com detalhes o emprego de táticas de guerrilha urbana.

---

<sup>37</sup> Cf., em especial, 2.6 - O Uso da Estética ativa pelo Ativismo

A politização dos experimentos que visavam a ocupação de espaço público, como as vistas nos eventos organizados por Frederico de Moraes eram tentativas de uma apropriação de estratégias executadas pela guerrilha urbana da época.

O uso de táticas, que se assemelham ao conteúdo apresentado pelo *Manual do Guerrilheiro Urbano*, pode ser visto em ações propostas por artistas como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antônio Maunel e Paulo Bruscky. Elas permitiam a esses artistas ultrapassarem a censura imposta pelas instituições de arte, expandindo sua atuação a um novo território onde poderiam afetar efetivamente através de situações que subvertiam espaços e objetos inerentes ao cotidiano do cidadão comum.

### **1.8 Características compartilhadas entre propostas da antiarte e Técnica das Guerrilhas.**

Ataque furtivo seguido de retirada é uma das principais características da ação guerrilheira; há também a necessidade de se manter em movimento, evitando bases permanentes, dificultando que o inimigo localize os membros da guerrilha. Artistas notaram que um sistema de distribuição massiva de objetos permitia o anonimato necessário para que o artista não fosse localizado no ato de subversão. A constante movimentação potencializava o efeito surpresa. Um ruído psicológico desestabilizador, que era necessário para compensar a fragilidade das armas que os artistas tinham em mãos, se comparamos o arsenal disponibilizado pela repressão e pela indústria midiática a serviço da criação do mito de prosperidade que mascarava a brutalidade totalitarista dos militares.<sup>38</sup>

A sabotagem do complexo sistema que sustentava o governo militar, depende da capacidade de observação procurando descobrir pontos fracos e falhas que comprometam a integridade do inimigo.

A ideia de subversão poética e política aos sistemas de distribuição de objetos e circulação monetária proposta por Meireles em Inserções de Circuitos Ideológicos era e ainda é, uma estratégia de ataque direto às bases ideológicas do capitalismo. Os sistemas de distribuição produtos são tão amplos e complexos que tornavam o rastro deixado pelo artista difuso, praticamente irrastrável. O anonimato permitia a liberdade

---

<sup>38</sup> Vídeo produzido pela Rede Globo exaltando os governos Militares. Disponível on line em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGiQXNf02eQ>

necessária ao artista para atacar seu alvo sem a necessidade de uma retirada premeditada.

No caso de Bruscky, a sutileza do ataque desferido nas páginas de classificados é aparentemente ignorada pela censura, permitindo ao artista assinar o trabalho. Já a reintrodução dos jornais adulterados por Antônio Manoel nas bancas de jornal, exigiam uma ação de retirada mais cuidadosa.

As Trouxas Ensanguentadas de Barrio geraram um episódio mais complexo. O trabalho fazia parte de um evento patrocinado pelo governo local, o que deu uma segurança aparente que permitiu ao artista misturar-se à população e vivenciar sua proposta de situação in loco. Porém, o efeito simbólico do ataque foi tão potente que o artista teve que se retirar de Belo Horizonte, evitando maiores problemas com a repressão.

No *Manual*, Marighella lista uma série de 7 pecados que não devem ser cometidos na luta. Considero que dois deles em especial, o segundo e o terceiro, dizem respeito a conduta dos artistas que se embrenharam no *terrorismo poético*. O *segundo pecado da guerrilha urbana é vangloriar-se de suas ações completadas e espalhá-lo aos quatro ventos*. (Marighella, 1969. p: 56). Não se pode dizer que os artistas citados se vangloriassem de suas ações, porém a maioria das situações e inserções são exibidas como obras fora do contexto inicial. Cildo Meireles, por exemplo, decidiu exibir suas garrafas de Coca-cola em 1970 na mostra *Infomation*, na cidade estadunidense de Nova Iorque.

Essa assinatura nas ações da guerrilha da arte conferiu o status de obra de arte as ações propostas. O próprio mercado da arte cuidaria mais tarde de encontrar rótulos mais palatáveis ao fetiche burguês, como “desmaterialização da arte” ou “arte conceitual”. Com o passar do tempo a descontextualização do período da Ditadura Militar diluiria conteúdo político em algo inofensivo.

O terceiro pecado da guerrilha urbana seria a vaidade (Marighella, *ibid.*). A crítica ao mito do artista gênio, acima de tudo e todos, irrompeu quando jovens integrantes do *Movimento Letrista* interromperam uma coletiva para promover o filme de Charles Chaplin, *Luzes da Ribalta* (1952), lançando panfletos de insulto ao cineasta. Isou, então líder do Movimento Letrista, lançou-se na defesa de Chaplin o que rendeu a cisão do movimento. Os separatistas criaram a Internacional Letrista que de pronto respondeu ao antigo líder na forma de uma carta aberta publicada na revista *Combat*. (2/11/1953)

*Acreditamos que o exercício de liberdade mais urgente é a destruição de ídolos, especialmente quando estes se apresentam em nome da liberdade. O tom provocativo do nosso panfleto foi um ataque contra um entusiasmo unânime e servil. O fato de ter sido desaprovado por certos letristas, inclusive pelo próprio Isou, apenas revela a incompreensão constantemente renovada entre radicais e aqueles que não mais o são. (Internacional letrista; cit. in Home, 2004, p:33)*

Dentre os fundadores da *Internacional Letrista* estavam Guy Debord, Michele Bernstein e Gil J. Wolman que se reuniram no que futuramente viria a ser a Internacional Situacionista. Os situacionistas ampliaram a discussão, propondo uma arte revolucionária que lutasse contra o que eles chamavam de *Sociedade espetáculo* (Debord, 1998). Para tanto deveria matar seus ídolos e reinventar a si mesma: as ideias de autor e de trabalho artístico só reforçavam o papel da arte como um mito útil ao serviço do bom gosto burguês. Ironicamente, não se pode dizer que os Situacionistas levaram essas posições tão a sério, já que seus membros distribuíram farta documentação de seus feitos a museus europeus após a dissolução do grupo. O próprio Debord permanece um personagem vaidoso e controverso, que por volta de 1972 tinha já conseguido expulsar ou afastar todos os restantes membros do grupo original.<sup>39</sup>

A vertigem da *vaidade*, ou terceiro pecado da guerrilha urbana, seria finalmente ultrapassado no anonimato dos Nomes múltiplos, estratégia seguida por numerosos coletivos associados ao *terrorismo poético*, desde os italianos do Luther Blisset à rede internacional de hackers Anonymous. Um tema a tratar no capítulo seguinte.

---

<sup>39</sup>Cf. Home, 2004: 80. O autor considera que, mesmo durante os anos 60, a IS permaneceu largamente ignorada junto de artistas, estudantes e ativistas em geral, apenas conseguindo sobreviver através do uso do escândalo.

## Capítulo 2

### Estratégias de guerrilha poética na luta contra a política neoliberal.

#### 2.1 Nomes Múltiplos

(...) o uso do mesmo nome por parte de muitas pessoas é um enunciado de dissimulação antigo, estratégia de camuflagem utilizado primeiro pelos hereges medievais e renascentistas em seguida por sociedades secretas neo-alquímicas e proto-iluministas; basta pensar em Hermes Trismegísto, em Christian Rosenkreutz, em Fulcanelli... (Blisset, 2001:18)

O conceito de nomes múltiplos em que um nome único é utilizado por vários indivíduos configura uma crítica ao conceito de *indivíduo*. O embrião do conceito no universo da arte tem sua origem entre os dadaístas berlinenses. Hausmann, Grosz, Baader e os Irmãos Herzfeld que fundaram a Cristo & Co. Ltda. A idéia era recrutar membros e *convencer a todos que eles também podem ser Cristo se quiserem, pagando 50 marcos à sua sociedade*. (Hausmann in: Home, 2004:116)<sup>40</sup>.

A idéia ressurgiu nos anos 1970 na Inglaterra em um projeto de correspondência Blitz-Information onde Stefan Kukowski e Adam Czarnowski sugeriram que todos mudassem seu nome para *Klaos Oldenburg*. As pessoas que aderissem ao projeto preenchendo um formulário receberiam seu novo nome juntamente com um número. *Mas o uso de números e a indicação de um nome anterior enfraquecia o conceito quando este é visto como um ataque às crenças tradicionais de identidade* (Home, 2004:117).

Em 1977 o grupo estadunidense Academia de Portland disseminou a idéia do nome múltiplo Monty Cantsin através de cartões postais que circulavam pela rede de correspondência da Mail Art. O nome múltiplo Monty Cantsin até certo ponto possuía uma finalidade prática, seu criador Dadid Oz Zack, pensou que se muitos artistas usassem o múltiplo, o avatar se tornaria famoso e traria um público garantido a quem o utilizasse. Porém o conceito também foi pensado como a identidade subversiva de um *pop star aberto, demonizando*<sup>41</sup> o mito do gênio sustentado pelo *Star System*.

---

<sup>40</sup> Publicado originalmente na revista Courier Dada (Paris, 1958)

<sup>41</sup> Home, 2004: 117

O uso do conceito como ferramenta de subversão política surge também nos subúrbios de Londres em 1982 num movimento chamado *Geração Positiva* onde um grupo de artistas anarco-punks conclamam todas as bandas de rock a se chamarem White Colours. Em 1984 o grupo lança um manifesto chamado *A geração Positiva Apresenta a Estética de Nomes Múltiplos*. (*idem*:117)

O múltiplo Monty Cantsin ressurgiu em 1986 em ações propostas pelo grupo Neoísta. Durante o 64º Internationale Konspirative Neoistische Apartment festival realizado na Galeria Artcore e no Stiletto Studios em Berlim, no evento noventa e nove Monty Cantsin participaram pessoalmente ou por cartas. No IX Festival Neoísta na cidade de Ponte Nossa, Itália, centenas de retratos aleatórios identificados como Monty Cantsin apareceram sobre silhuetas de corpos desenhadas com giz nas ruas e calçadas. Ironicamente, após o ressurgimento do múltiplo nos festivais Neoístas, Kantor, membro da Academia de Portland distribuiu cartas alegando ser o verdadeiro Monty Cantsin.

O projeto Luther Blissett<sup>42</sup>, outro subversivo anônimo surgiu na Itália em meados dos anos 1980. Segundo o *mito* difundido pelo grupo, o nome múltiplo – ou, como eles preferem, *nome multiuso* - foi criado por um grupo de teatro de Bolonha. A ideia de obra de arte sem autor permitiu ao grupo o disfarce necessário para pôr em prática suas táticas fugazes de combate. Blissett apresentou novas abordagens como o conceito *Mitopoese*<sup>43</sup> e o terrorismo midiático. Com o advento da internet essas ideias subversivas popularizaram-se numa grande *conspiração virtual* que formaria novas células terroristas Luther Blissett na Europa e América Latina.

Com uma clara demonstração de renúncia da lógica de identidade e território, duas ações do projeto Blissett se destacam. O grupo declara que tudo que é assinado com o nome múltiplo não tem direitos autorais, sendo de livre reprodução. Assim como, sugere aos usuários que cometam o Sepukko<sup>44</sup>, um ritual de suicídio do múltiplo, depois de 5 anos de atividades.

O seppuku, (...) a fim de evitar a recuperação do Múltiplo por parte da indústria do espetáculo. O que não tem identidade não é recuperável. Desde sempre, o objetivo

---

<sup>42</sup> cf. abaixo, 2.3 Mitopoese e arte de criar lendas e heróis.

<sup>43</sup> A tradução brasileira optou por essa grafia.

<sup>44</sup> Ritual suicida japonês reservado à classe guerreira, principalmente samurai, onde ocorre o suicídio por desventramento.



Blissett é o de entrar no mainstream como um cavalo de Tróia e abrir as portas a múltiplas experiências. (Blisset 2001:12)

A proposição de suicídio do herói traria um novo frescor ao *estilo de arte marcial do múltiplo*. *Blissett não morre, reencarna-se e ressurge em muitas formas diferentes*. (Blissett, 2004: 41) O grupo italiano original que encarnou o nome Luther Blisset, após o seu Sepukko assumiu o pseudônimo de Wu Ming, que em chinês significa, *sem nome* ou *sem face*.

A guerrilha midiática, uma proposta essencialmente estética de Blisset dialoga intimamente com as técnicas de guerra de nervos ou guerra psicológica do manual de Marighella.

*O objeto da guerra de nervos é para enganar, propagar mentiras entre as autoridades na qual todos podem participar, assim criando um ar de nervosismo, descrédito, insegurança e preocupação por parte do governo.* (Marighella, 1969: 49)

Porém, essa estetização de táticas guerrilheiras remete a outro movimento armado de guerrilha que atuou na América do Sul no fim dos anos 1960 e 1970. O *Movimento de Libertación Nacional Tupac Amarú* no Uruguai.

## **2.2 A estética ativa dos Tupamaros**

*Son las acciones revolucionarias las que llevan a situaciones revolucionarias.*  
(Tupamaros; cit. in Camnitzer, 2008: 68)

Formado por membros do *Partido Socialista*, movimentos estudantis e dissidentes da *Federación Anarquista*, o *Movimento de Libertación Nacional Tupac Amarú* ou simplesmente *Tupamaros* foi uma organização clandestina de guerrilha urbana atuante nas décadas de 1960 e 1970 no Uruguai. Porém, os estratégias de atuação dos rebeldes uruguaios levaram sua guerrilha a ser comparada com ações artísticas. Fazendo uso de uma forte dose de humor, atuando de forma inesperada e teatral, recorrendo a técnicas rudimentares de boicote /manipulação midiática que lembram a futura estratégia de *mitopoese* do coletivo Luther Blissett, os Tupamaros se afastam da tradicional guerrilha urbana, usualmente violenta, para se dedicarem àquilo que alguns autores designam de “estética activa” (Camnitzer, 2008: 81).

Eles compartilhavam com Marighella a preocupação em criar uma imagem, de *heróis revolucionários* de uma causa coletiva que os diferenciasse de delinquentes comuns perante a população. Deste modo, a guerrilha uruguaia se caracteriza pela busca de estratégias mais humanas, que a fizesse atrativa, num processo pedagógico de construção de imagem e de reputação e assim conseguir não só o apoio como a participação da população.

*Entre los objetivos de los Tupamaros estaba dejar un rastro duradero en la memoria del público. Querían que la gente viera más allá de los resultados funcionales de una operación, y así construir algo menos tangible pero mucho más poderoso: Una imagen mítica. (Camnitzer, 2008: 69)*

O diferencial do grupo se fez a partir do momento em que eles passaram a planejar suas operações como obras de teatro. Em 1963 os guerrilheiros fingindo ser um comitê político de bairro encomendaram um caminhão de provisões a um atacadista. Certificando-se que a carga conteria muitos doces. O caminhão foi roubado e sua carga distribuída numa vizinhança pobre no dia de Natal. Algumas ações pareciam ter um caráter irônico ou um tom humorístico. Após roubar 100kg de explosivos de um depósito militar, os guerrilheiros perceberam que o material era muito perigoso para os fins que pretendiam inicialmente, resolveram devolver tudo, deixando os explosivos juntamente com um bilhete explicando o motivo da devolução em frente à casa de um oficial do exército especializado em bombas. Após roubar o equivalente de 200.000 dólares do Casino San Rafael em Punta del Leste, o grupo se deu conta que no montante do dinheiro também estava o salário dos funcionários do local. De pronto os guerrilheiros ofereceram a restituição da parte que cabia aos empregados, porém a tentativa não resultou em sucesso. Esse tipo de procedimento resultou numa imagem romântica do grupo como uma espécie de *Robin Hood*.

Recorriam a seqüestros que eles chamava de “Cárcel del Pueblo” para realizar interrogatórios com o intuito de ridicularizar o governo. Soltando os prisioneiros em seguida. O cárcere guerrilheiro se diferenciava pelas relações amistosas que os seqüestrados tinham com seus captores. Claude Fly, representante da American Agency for International Development ficou aprisionado entre agosto de 1970 e fevereiro de 1971, quando foi libertado pelos guerrilheiros se recusou a dar qualquer informação à polícia local. Os Tupamaros invadiam cinemas e trocavam rolos de filmes para exibir imagens em que seus prisioneiros eram bem tratados. A exceção dessa política de bons tratos foi o seqüestro de Dan Mitrione um ex-chefe de polícia

estadunidense enviado a Montevideu para treinar a polícia local. Os guerrilheiros pretendiam usaram o americano numa troca por prisioneiros políticos do governo. Porém o governo se retirou das negociações. Divididos entre cumprir a ameaça de matá-lo ou libertar o americano, os Tupamaros acabaram por executar o policial estadunidense, mantendo assim, sua ameaça inicial. O caso manchou profundamente a imagem do grupo.

Os líderes Tupamaros buscavam mostrar suas ações através dos meios de comunicação. Chegaram a invadir uma rádio durante a transmissão de uma partida de futebol internacional de grande audiência para ler uma mensagem por seis vezes. O grupo possuía uma estação de rádio pirata móvel e uma imprensa. Essas estratégias de guerrilha midiática, criaram um circuito de rumor direto com a população e possibilitou ao grupo uma independência sobre qualquer manipulação da imprensa a serviço do governo.

O lance mais ousado e também o mais famoso dos Tupamaros foi a “Operación Pando” que teve a participação de uma centena de guerrilheiros. Sob o pretexto de repatriar e enterrar os restos mortais de um parente morto na Argentina, os guerrilheiros alugaram 5 carros para encenarem um cortejo fúnebre na cidade de Pando à 20km de Montevideu. Os participantes da encenação, pouco a pouco se somavam à comitiva. A conduta dos guerrilheiros, que choravam pelo caminho, não levantou qualquer suspeita de urna funerária recheada com as armas necessárias para tomar a cidade de assalto. Tão logo o *elenco* se reuniu os Tupamaros tomaram as sedes da polícia e do corpo de bombeiros, também o prédio da empresa telefônica para então assaltar os 4 bancos da cidade.

*Desde un punto de vista práctico, lá operación fue um gran fracaso. Durante el retorno a Montevideo tuvo lugar un encuentro con lá policía en el cual murieron tres de los guerrilleros y fueron apresados otros dieciocho. Pero desde punto de vista estético especialmente en lo que se refiere a la narración de la secuencia de las preparaciones – la acupación de cada edificio fue um logro memorable. Dio el tono para las puestas en escena posteriores, para las cuales la ciudad y sus habitantes interpretaron sus propios papeles en el guión escrito por los “actores” guerrilleros. (Camnitzer, 2008: 76)*

Com a retirada do apoio dos Estados Unidos aos militares, a ditadura chegou ao fim em 1985 e os Tupamaros se reorganizaram em um partido político, elegendo diversos

políticos em sua atuação. Em 2010, José Mujica, oriundo das fileiras Tupamaro, foi empossado presidente do Uruguai.

O artista e curador Luiz Camnitzer faz uma reflexão sobre a questão estética das ações terroristas realizadas pelos Tupamaros. Para ele a capacidade dos artistas latino-americanos de enfrentar o Estado através de atos muitas vezes ilícitos e clandestinos, como visto nos trabalhos de terrorismo poético de Barrio e Oiticica, permite que as ações dos Tupamaros se aproximem da arte. *Al ampliar el alcance de las acciones en esta dirección artística, los Tupamaros se apartaron de la guerrilla tradicional y se dedicaron a otra cosa que puede ser llamada de “estética activa”.* (Camnitzer, 2008: 81) Para ele as situações criadas pela guerrilha Uruguia se posicionam entre os eventos de mídia massivos e os *Happenings*. Camnitzer evoca a preocupação de Benjamin com entorpecimento e doutrinação das massas, vistos em estratégias fascistas de estetização da política, assim como, da politização da estética como uma aproximação comunista (idem: 82), porém, a presença constante de imagens do grupo nos meios de comunicação criou um tipo de *folclore revolucionário* que despertou uma consciência política no cidadão comum.

### 2.3 Mitopoese e arte de criar lendas e heróis.

*Deixe um nome falso. Torne-se uma lenda. O melhor Terrorismo Poético é contra a lei, mas não seja pego. Arte como Crime; Crime como arte.* (Bey, 2003: 15)

O Mito é um estratagema de guerra imune ao tempo, que se adapta, metamorfoseia em diversas narrativas ao redor do mundo. O *Projeto Luther Blissett* propõe *saquear e readaptar* mitos e arquétipos para seu uso na *guerrilha contra a cultura enfasiada*. O mito é reconstruído através de técnicas de espionagem e estratégias publicitárias. Assim como os Tupamaros, eles entendiam que era necessário criar uma reputação de um *herói popular* que despertasse o apoio popular a sua causa. As ações dos Tupamaros mostram que não é por acaso a associação dos uruguaios ao lendário Robin Hood.

A batalha travada pelo arquétipo que reveste a lenda de Robin Hood, Rama<sup>45</sup> e tantas outras através da história humana, corrigindo injustiças, roubando dos ricos e

---

<sup>45</sup> Rama é o filho primogênito do marajá Dasaratha, soberano da dinastia solar de Auodhya. Mas ele não é somente um príncipe: é a encarnação do deus Vishnú, e, acima de tudo, é o Arqueiro Divino,

distribuindo aos pobres, serve como propulsor revolucionário. *Esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. (Campbell, 1997: 5)* Um símbolo de esperança a ser encarnado por qualquer artista ou ativista no *front*, seja ele contra regimes de exceção ou governos neoliberais submissos aos caprichos do mercado.

*Cada figura de herói popular é uma variação sobre esse tema (como já foi dito, em um teor mais “grosseiro”, despidido dos elementos sobrenaturais). Descendo ao longo dessa classificação, encontramos muitos super-heróis dos quadrinhos, mas também encontramos a realidade: o mito de Robin Hood ressoa em todos os exploits guerrilheiros, revive nos Vietcongs, nos Tupamaros, em Che Guevara (mas certamente não o ícone, subcristológico das camisetas), no EZLN<sup>46</sup>... é tudo uma narração, da qual desfrutamos as variações. (Blissett, 2001: 20)*

Ao manufaturar um mito, o guerrilheiro cria uma reputação necessária para o desenvolvimento da batalha, assumindo para si as características de arquétipos, como o do herói, do trapaceiro, do forasteiro, etc... Presente em narrativas que atravessam o tempo. *A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás. (Campbell, 97: 9)* O nome multiuso de Luther Blissett, ao alcançar a reputação necessária de herói popular através da guerrilha midiática, permitiu a qualquer pessoa travestir-se do mito como arma e além.

## 2.4 Jogos, trapaças e um nome coletivo.<sup>47</sup>

Os usuários criadores do Projeto Luther Blissett construíram o nome multiuso como um avatar, uma máscara sobre a face destinada à dissimulação necessária para criar um mito que assumisse a responsabilidade de suas ações de *terrorismo poético* e *outros crimes exemplares* (Hakin Bey, 2003). Para aumentar a confusão o grupo tomou emprestado o rosto do famoso terrorista Carlos, o Chacal assim como se

---

*o único homem capaz de manter levantado e dobrar o arco abandonado do deus Shiva. Com a morte de seu pai, o meio-irmão de Rama usurpa o trono, e nosso herói é forçado a se esconder nos bosques. (...) No final Rama reconquista seu próprio trono, inaugurando uma verdadeira Idade do Ouro, um reino de Justiça Social e administração sábia (...)* (Blissett, 2001: 20)

<sup>46</sup> Exército Zapatista de Libertação Nacional

<sup>47</sup> Frase usada em uma entrevista concedida por Roberto Boi ao reporter Carlos André Moreira, que segundo a matéria é um dos criadores de Luther Blissett. A matéria foi publicada no Segundo Caderno do Jornal Zero Hora de Porto Alegre (7/12/2002) A frase faz uma alusão à tradução brasileira do filme Jogos trapaças e dois canos Fumegantes ([Lock, Stock and Two Smoking Barrels](#)) (Guy Ritchie - UK, 1998)

apropriaram do nome de um obscuro jogador de futebol jamaicano que atuou na equipe do Milan nos anos de 1980.

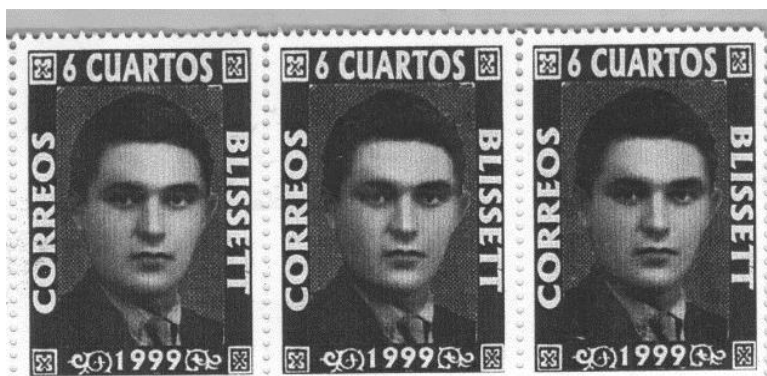


Fig.4: Avatar de Luther Blissett

Dentro das várias frentes de batalha da *guerrilha cultural*, o *Projeto Luther Blissett* atuou na *guerrilha midiática*, que buscava agir como um *Cavalo de Tróia* lúdico, sabotando meios de comunicação de massa usando as próprias ferramentas da mídia. Diziam eles:

*A guerrilha midiática não quer revelar a “verdade mais verdadeira” que os grandes mass media escondem de nós: a condição preliminar para essa prática de guerra é o abandono da recriminação e de toda teoria do Grande Irmão, vale dizer, aquela que vê os agentes que gerenciam os meios de comunicação de massa como espertos e eficientes “desinformantes do regime”. (...)*

*A guerrilha midiática não serve nem para demonstrar a natureza mentirosa da mídia. Todos sabem que ela mente, é senso comum, aliás, é “papo de ônibus”. Nem por isso as pessoas param de comprar os jornais ou assistir tele jornais.(...)*

*A guerrilha midiática é uma prática, uma maneira diferente de se relacionar com os meios de comunicação de massa. Ou seja: o abandono da recriminação e a adoção de um retrovírus, uma prática lúdica que exorciza, enquanto tal, a desinformação praticada pelos mass media, redimensionando, aos nossos olhos, seu poder. A passagem preliminar é a de eliminar a paranóia e aceitar o desafio.*

*A guerrilha midiática não é somente uma maneira de se apropriar novamente da informação, no sentido de roubar espaço ao sistema midiático “oficial”, ou de demonstrar a formação das notícias por ele exercida. Ela é a realização de um jogo de artimanhas recíprocas, uma forma de envolvimento da mídia em um trauma impossível de se captar e de se entender, uma trama que provoca a queda da mídia, vítima de sua própria prática. Arte marcial pura: utilizar a força (e a estupidez) do inimigo, voltando contra ele. (Blissett,2004: 27 - 28)*

O modo operacional do grupo é tão divertido como as travessuras do Saci Pererê<sup>48</sup>, pregando peças e espalhando o terror com happenings sensacionalistas que se aproveitaram da voracidade de uma mídia ansiosa por regurgitar novos espetáculos bizarros que saciem sua audiência e aumentem suas contas bancárias. Tão logo a disseminação de informações falsas implantadas na imprensa fornecesse a credibilidade necessária para que as brincadeiras fossem transformadas em uma lenda urbana, o grupo vinha a público fazer o desmentido e assim ridicularizava a credibilidade das empresas de comunicação.

*A reação do público ou o choque estético produzido pelo Terrorismo Poético tem que ser uma emoção tão forte quanto o terror – profunda repugnância, tensão sexual, temor supersticioso, súbitas revelações intuitivas, angústia dadaísta - não importa se o Terrorismo Poético é dirigido a uma ou várias pessoas, se é “assinado” ou anônimo: Se não mudar a vida de ninguém (além do artista), ele falhou. (Bey, 2003: 14)*

Em 1994, cartas com relatos de vísceras de animas espalhadas pelas ruas da cidade de Bolonha chegavam às redações dos jornais locais. Atirado ao chão, um membro do grupo simulando um ataque epilético, retira tripas de bezerro de sua calça como se fossem suas próprias. Num jardim da cidade são deixados um cérebro e um coração de animais pendurados em anzóis ao lado de um estranho cartaz com os dizeres: *Novosibirsk está queimando!* Durante todo o verão cartas seguiam chegando sem parar, amontoando a redação dos diários durante algumas semanas. Os jornais locais produziram páginas e páginas com comentários de especialistas de várias áreas que tentavam desvendar o mistério por trás daquilo que ficou conhecido como *Horrorismo*. Próximo da chegada do outono, um tal de Luther Blissett veio a público descrevendo as duas ações citadas como as únicas que ocorreram de fato, assumindo todos os outros atos descritos como horrorismo pela imprensa eram apenas mentiras descritas em cartas, que o próprio Blissett havia escrito e enviado às redações.

Em outra travessura midiática o grupo tomou de assalto a cidade de Viterbo. Entre 1996 e 1997 boatos sobre um culto satanista instalado na cidade são reforçados com o achado de restos de uma missa negra nos arredores da cidade. O terror causado pela presença de satanistas na cidade é responsável por mais de um ano de textos

---

<sup>48</sup>Personagem do folclore brasileiro, o Saci é um garoto negro de uma perna só que atormenta a floresta com suas molecagens.

impressos. Um vídeo amador é divulgado pelas redações de TV. As imagens de um suposto sabbath filmado a distância. Em carta, o autor anônimo do vídeo alega medo e não se aproxima mais do ritual macabro, negando aos espectadores os detalhes mais sórdidos. Uma semana depois, o vídeo na íntegra é entregue ao canal 7. Nesse vídeo, a câmera se aproxima a um grupo de pessoas encapuzadas que dançam em volta da fogueira. Os participantes da roda retiram os capuzes, começam a dançar a tarantela e exibem um pôster com o avatar de Luther Blissett. Uma carta é lida pelo apresentador do programa revelando que tudo era mais uma armação da guerrilha midiática.

O grupo implantava informações com maestria, ludibriando facilmente os jornalistas que eram incapazes de diferenciar a realidade da farsa. Movendo o adversário para seu lugar de conforto, forçando-o a abaixar a guarda e *dando corda suficiente para que ele próprio se enforque*<sup>49</sup>. Foi assim que o grupo implantou falsas informações usando textos plagiados, redações escolares e outros engodos para ludibriar o jornalista Giuseppe Genna que buscava informação em fóruns e sala de bate-papo na internet no intuito de escrever um livro sobre Luther Blissett. O livro foi publicado em 1996 pela editora Mandadori com o nome *net.gener@tion*. *O livro foi exposto ao ridículo no dia do seu lançamento.*

*A guerrilha mediática é um método homeopático de defesa da ingerência/presença da mídia no imaginário coletivo e em nossa vida. Voltando contra a mídia suas próprias armas e dando uma margem maior de fama à coisa, propaga-se uma nova forma de usufruir da mídia, interativa é paritária, na qual o poder dos grandes meios de comunicação de massa é redimensionado, ridicularizado e a babaquice dos operadores do setor mostra-se evidente. (Blissett,2005: 34)*

A estratégia de ridicularizar os meios de comunicação expôs o quão frágil podem ser as *verdades* difundidas pelo papel impresso ou pelos satélites em órbita terrestre. Mostra uma preocupação, por parte dos praticantes do terrorismo poético, com o desequilíbrio no poder de influência que as grandes corporações de comunicação (e/ou entretenimento) têm sobre as massas. Como são empresas que sempre visam o lucro próprio, defendem com unhas e dentes posições políticas e ideológicas que sustentem seu lugar de poder. Promovendo uma imposição simbólica vertical unilinear (hora violenta, hora sedutora) perpetrada pelos mecanismos hegemônicos, e que tenta

---

<sup>49</sup> Ditado popular brasileiro.



destruir os espaços culturais alternativos e significativos que possam expressar outras interpretações<sup>50</sup>.

O confronto sógnico sempre ocorrerá, enquanto classes ou grupos possuírem diferentes concepções de mundo formuladas a partir da própria condição de vida. A luta de classes é uma luta sógnica, não só porque é um confronto de perspectivas de mundo, de objetivos de vida, de repertórios e de valores onde uma concepção deseja superar a outra<sup>51</sup>, como também porque as formas adotadas no embate são signos das verdades em conflito. Assim, a disputa entre as hegemonias aflora no mundo das significações, o embate das linguagens leva o terreno de luta sógnica também para a arte. Nessa guerra de símbolos o domínio da manufatura dos mitos por artistas e/ou ativistas que buscam estratégias de intervenção política é essencial.

## **2.5 Um campo de batalha global**

Nos anos 1980, a Primeira Ministra britânica Margaret Thatcher e o Presidente estadunidense Ronald Reagan encabeçam o processo de mudanças econômicas que se espalhariam como um vírus por governos mundo a fora. Esse conjunto de ideias capitalistas previa liberar o mercado de qualquer regulação ou intervenção do Estado, argumentando que a livre concorrência se incumbiria de trazer equilíbrio e prosperidade. Entre os pontos principais desse novo contexto pode-se citar: o enxugamento dos gastos e do papel do Estado em nome de um governo mais eficiente, simplificando as leis e a burocratização do Estado e promovendo a privatização de empresas estatais; fim do protecionismo econômico e abertura econômica, para capitais estrangeiros e megacorporações multinacionais.

Com o declínio do Bloco Soviético no fim dos anos 1980, esfacelou-se a última barreira para que o capital assumisse seu protagonismo, e assim, o livre mercado ganhava uma nova faceta, a Globalização.

Países com leis trabalhistas mais *flexíveis*, mão-de-obra e energia mais baratas foram invadidos por empresas ávidas pela diminuição dos custos da cadeia produtiva e, por consequência, a otimização dos lucros. Isso permitiu o barateamento de produtos e o acesso a novas tecnologias que conquistaram corações e mentes ao redor do mundo.

---

<sup>50</sup> Cury, 1987: 13, 45 e 112; Freitag, 1980: 126.

Esse novo cenário econômico globalizado exigiu a criação de ferramentas que suportassem a demanda de comunicação necessária para facilitar as transações financeiras responsáveis pela movimentação do capital através do planeta. A tecnologia dos telefones celulares e a internet se espalharam na mesma velocidade que as multinacionais conquistavam novos territórios e consumidores. Estava criada a aldeia global que interligou, além dos agentes do mercado, pessoas através do globo terrestre (Giddens, 2002).

Apesar de não ter aceitado de imediato as recomendações do chamado *Consenso de Washington*, que sugeriu aos países da América Latina a adoção de medidas neoliberais visando ampliar o desenvolvimento abaixo do Rio Grande<sup>52</sup>, o primeiro presidente eleito diretamente após o fim da ditadura no Brasil, Fernando Collor de Mello (1990 – 1992) era simpático às novas ideias. Porém, o processo de *impeachment* que o tirou do poder freou as reformas para adesão do país ao novo paradigma econômico mundial. Entretanto, outro fator se mostrou bastante persuasivo: tanto o Fundo Monetário Internacional (FMI) quanto o Banco Mundial (Banco Internacional para a Reconstrução e Desenvolvimento - BIRD) passaram a liberar empréstimos somente aos países que se submetessem à cartilha Neoliberal. O capital globalizado encontrou abrigo em terras brasileiras com a posse do social democrata Fernando Henrique Cardoso (1994 – 2002) que promoveu as reformas da estrutura econômica para abertura do mercado local ao capital estrangeiro e privatizou inúmeras empresas estatais incluindo empreendimentos de interesse estratégico.

Como *nem tudo são flores*<sup>53</sup> e *de boas intenções o inferno está cheio*<sup>54</sup>, nada poderia ser mais contraditório que os benefícios pregados pela teoria neoliberal e os malefícios que sua cartilha empestou ao redor do mundo. Na prática, um mercado sem interferências governamentais acabou por liberar a ganância voraz de operadores selvagens, libertos de suas amarras. Se houveram grupos beneficiados pelo Neoliberalismo, foram poucos – precisamente aqueles que o movimento Occupy Wall Street classificaria de 1%.

Os países Latino-americanos que cederam ao Consenso de Washington viram-se prisioneiros das exigências do FMI. Países pobres, cada vez mais, se viram à mercê de grandes conglomerados multinacionais. O tão aclamado modelo de *estado mínimo* comprometia-se com o pagamento de dívidas com bancos em detrimento de verbas

---

<sup>51</sup> Cury, 1987: 52 e 69 .

<sup>52</sup> Rio que separa os EUA do México.

<sup>53</sup> Ditado Brasileiro

<sup>54</sup> Ditado Brasileiro

destinadas a ações de bem-estar social. Os países ricos e pobres viram seus postos de emprego imigrarem para países onde não se praticam quaisquer leis do trabalho. Produtos baratos, produzidos sob condições de trabalho indignas criaram uma competição desigual que definhou parques industriais e gerou ainda mais desemprego em países com leis trabalhistas sólidas. Crises sucessivas ao longo das últimas duas décadas, causadas pela irresponsabilidade dos operadores de mercado, derrubaram em efeito dominó, bolsas, instituições financeiras, bancos e economias nacionais através do globo. Enquanto bancos são salvos por governos da completa bancarrota, famílias inteiras perderam seus lares por não terem como pagar os empréstimos bancários.<sup>55 56</sup>

No Brasil, as privatizações de empresas estatais e o modelo de negócios adotado no governo de Fernando Henrique Cardoso conhecido como *PPP (Parcerias Público Privadas)* se mostrou uma grande fonte de aliciamento e corrupção de políticos à mercê de empresários e banqueiros, que repassavam parte do superfaturamento de obras e negócios governamentais ao financiamento de campanhas políticas – além, é claro, do enriquecimento ilícitos de ambas as partes. Como em muitos outros países, todo o processo foi amplamente defendido pela mídia corporativa local. Algumas dessas empresas como as Organizações Globo<sup>57</sup> que prosperaram com o generoso suporte financeiro da ditadura militar e contribuições americanas, se aproveitaram dos negócios de ocasião e adquiriram parte das empresas estatais de telecomunicação à venda pelo processo de privatização.

Mas como *há males que vem para bem*<sup>58</sup>, a rede de computadores mundial criada para agilizar os negócios e transações financeiras ao redor do mundo se tornou

---

<sup>55</sup> A crença de que os mercados são perfeitos ou “eficientes” e, por isso, há que deixar governar os mercados tem como representante máximo Eugene F. Fama, prêmio Nobel da Economia e forte partidário do fundamentalismo econômico e da mais radical desregulamentação. Cf. Fama, E. F. (1970), “Efficient capital markets: A review of theory and empirical work”, *The Journal of Finance* 25.2, pp. 383-417.

<sup>56</sup> A última crise financeira mundial iniciou-se em julho de 2007, com a falência de vários bancos importantes nos EUA, como o Bear Stearns (intervencionado pelo Tesouro norte-americano, que ajudou o JP Morgan Chase a comprá-lo), Fannie Mae e Freddie Mac. Até certo ponto, o colapso do Lehman Brothers, um banco de investimento com atuação global (era o quarto maior banco de investimentos dos EUA), em setembro de 2008 poderá ter marcado um ponto de viragem nesse processo. A administração norte-americana recusou conceder garantias para a compra do banco pelo grupo Barclays, traçando um limite no uso de dinheiros públicos para resgate de bancos privados. Apesar disso, em novembro do mesmo ano, a falência do BPN/Banco Português de Negócios, resultou numa intervenção e nacionalização pelo Estado português, com enorme prejuízo para as famílias.

<sup>57</sup> A partir de agosto de 2014, passou a adotar o nome “Grupo Globo”. Trata-se do maior conglomerado de mídia do Brasil e América Latina. A principal e mais conhecida empresa do grupo é a Rede Globo de Televisão, que é a maior do país e segunda maior do mundo, apenas ultrapassada em tamanho pela cadeia ABC, dos Estados Unidos.

<sup>58</sup> Ditado brasileiro

ferramenta de aproximação de pessoas e principalmente do encontro de ideias. Através da internet, movimentos sociais em todo mundo formaram uma rede de mútua cooperação que se tornaria o principal veículo na contraofensiva aos monstros econômicos libertados da caixa de pandora neoliberal.

## 2.6 Dias de Ações Globais.

Em 1 de janeiro de 1994, o México deveria entrar no seleto grupo de países do primeiro mundo, iniciando sua participação no tratado de livre comércio da América do Norte (NAFTA)<sup>59</sup> que permitia a livre circulação de produtos entre os países membros, Estados Unidos, Canadá e México – muito embora, ao contrário de blocos econômicos como a União Europeia e MERCOSUL<sup>60</sup>, que permitiam além da circulação de mercadorias o livre ir e vir de seus cidadãos, o NAFTA não permitia que os cidadãos mexicanos tivessem livre acesso às fronteiras do norte. Mas esse 1.º de janeiro de 1994 marca também a insurgência do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), que contou com toda liberdade de expressão e falta de fronteiras da internet para ecoar mundo afora o primeiro grito dos excluídos pelo projeto neoliberal. Iniciava-se assim o movimento *antiglobalização*.

O EZLN era composto em sua grande maioria por camponeses oriundos de várias etnias indígenas marginalizadas no estado de Chiapas no México. Sua mensagem revolucionária veio através de outro herói mítico sem face, o Subcomandante Marcos, que conseguiu personificar o mito do herói revolucionário em defesa das minorias.

Com seu uniforme de soldado surrado, máscara *pasamontañas* e cachimbo esfumaçado, o Subcomandante Marcos, quando indagado a respeito do porque ocultar sua face, usualmente responde em entrevistas: *Todos somos Marcos!*<sup>61</sup> Pois afinal, como outra frase atribuída a ele diz: *No importa lo que está detrás de la máscara, sino lo que simboliza*<sup>62</sup>. O líder de Chiapas, precursor de uma nova guerrilha, iniciada desde um computador ligado à internet no meio da selva mexicana, convocou

---

<sup>59</sup> North American Free Trade Agreement (Tratado Norte-Americano de Livre Comércio).

<sup>60</sup> Tratado de livre comércio entre países da América do Sul, o MERCOSUL /Mercado Comum do Sul foi assinado em 26 de março de 1991. A princípio o grupo era formado por Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Posteriormente o grupo foi ampliado com a adesão de Chile, Bolívia e Venezuela.

<sup>61</sup> Disponível online em:

<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/perfis/33157/subcomandante+marcos+mistica+revolucionaria+continua+20+anos+apos+levante+zapatista+.shtml>

<sup>62</sup> Montalbán, M. V. (1999). *Marcos: el señor de los espejos*. Aguilar. (Sem referência de página) [esta referência deveria ser: Montalbán, (1999).

toda a diversidade humana, oprimida e marginalizada pela homogeneização imposta do mercado globalizado.

Apesar do estado de Chiapas ser o maior produtor de energia do México, essa riqueza nunca reverteu em qualquer benefício para a população local. O NAFTA veio piorar a questão, pois uma das cláusulas do tratado era a retirada de uma conquista histórica da Revolução Mexicana (1910-1919), liderada por Emiliano Zapata e Pancho Villa. O artigo 27, que permitia a posse coletiva da terra pelas comunidades indígenas foi obliterado em nome dos interesses estadunidenses.

A guerrilha informacional do EZNL, ao contrário das guerrilhas de vanguarda que insurgiram o continente americano nos anos de 1960 e 1970 não pretendia tomar o poder em detrimento do domínio vigente. Sua proposta era de uma construção de um novo governo, plural, que incluísse todas as diferenças em sua construção. A internet permitiu que os Zapatistas se aproximassem de outros movimentos na luta contra a globalização.

A internet não criou “movimentos”, mas permitiu que pequenos grupos em cidades diferentes divulgassem seus discursos, trocassem informações e articulassem ações conjuntas ou simultâneas, sem a necessidade de uma pesada estrutura de organização. (Chirspininano, 2002: 18)

Os primeiros frutos da cruzada cibernética Zapatista para integrar movimentos que tinham como inimigo comum o capitalismo global se deu em 1996. Os zapatistas sediam um encontro internacional de ativistas e intelectuais em Chiapas, onde as 6000 pessoas que compareceram discutiram estratégias de luta contra o inimigo comum. No ano seguinte, em Barcelona, se deu um segundo encontro onde se reuniram aos Chiapas outros grupos como o Movimento Sem Terra (MST) do Brasil, o Sindicato dos Agricultores do Estado de Karnataka (KRRS), dos agricultores radicais da Índia, o britânico Reclaim The Streets (RTS), entre outros. Nesse encontro surgiu a ideia de articular manifestações em escala mundial, a Ação Global dos Povos (AGP).

Em fevereiro de 1998, a Ação Global dos Povos nasceu. Pela primeira vez os movimentos populares do mundo estavam começando a conversar e trocar experiências, sem a mediação de Organizações Não-Governamentais, e a primeira conferência da AGP teve lugar em Genebra (Suíça) - lar da tão odiada OMC. Mais de 300 delegados de 71 países foram a Genebra para compartilhar sua raiva pelo domínio corporativo. Das comunidades Uwa, passando pelos funcionários do Correio Canadense, Reclaim The Streets, militantes antinuclear, agricultores franceses, ativistas Maori e Ogoni, sindicalistas coreanos, Rede de Mulheres

Indígenas da América do Norte, aos ambientalistas ucranianos, todos estavam lá para formar "um instrumento global para comunicação e coordenação de todos aqueles que lutam contra a destruição da humanidade e do planeta pelo mercado global, enquanto constroem alternativas locais e poderes populares". (Lud, 2005: 15)

Como referiu um dos participantes, as discussões, as histórias, os planos de ação, selaram uma aliança entre todos:

O inimigo global é relativamente bem conhecido, mas a resistência global que ele enfrenta raramente passa através do filtro da mídia. E aqui encontramos pessoas que paralisaram cidades inteiras no Canadá com greves gerais, que arriscaram suas vidas para obter a posse de terra na América Latina, que destruíram a sede da Cargill na Índia ou o milho transgênico da Norvatis na França. (Ibid.)

Dentre as estratégias de ataque traçadas durante o encontro na Suíça surgiram os Dias de Ação Global. Manifestações ao redor do mundo que atuavam como contraponto aos encontros que representassem os símbolos máximos do capitalismo e da globalização, como G7<sup>63</sup>, FMI, Banco Mundial, e OMC<sup>64</sup>. Os protestos que ocorreram durante o terceiro Dia de Ação Global ficaram conhecidos sobre o codinome N30 (30 de Novembro) ou, como foi nomeado pela mídia mundial, *A Batalha de Seattle*. Sucedido na cidade estadunidense de Seattle durante a realização da rodada de negociações da OMC, esse se tornou o primeiro grande ato dos Dias de Ação Global que teve divulgação massiva nos meios de comunicação.

O modelo desses protestos veio da mistura de festa e sabotagem urbana do Reclaim The Streets, com a herança da desobediência civil dos protestos contra o Vietnã da Direct Action Network. A capacidade de promover ações espetaculares de impacto na mídia evoluiu a partir das táticas do Greenpeace e foi disseminada na sua versão mais radical pela californiana Ruckus Society, uma espécie de "faculdade que promove cursos e manuais de ativismo. Tudo registrado e divulgado pelos sites da Indymedia. (Chispiniano, 2002: 19)

O confronto entre polícias e milhares de ativistas tomou as ruas da cidade americana e acabaram por cancelar a Rodada do Milênio OMC. Eis aí. Não é a luta final. *É a luta*

---

<sup>63</sup> O Grupo dos Sete é um grupo internacional que reúne os sete países mais industrializados e desenvolvidos economicamente do mundo. Todos os países fundadores são nações democráticas: Estados Unidos, Alemanha, Canadá, França, Itália, Japão, Reino Unido. A Rússia pertenceu ao grupo entre 1998 e 2014 (período durante o qual este passou chamar-se G8), mas foi excluída em março deste ano devido ao seu envolvimento na crise da Ucrânia e ocupação da Crimeia.

*inicial do século futuro que desenha seu rosto: à escala humana, à escala planetária.* (Morin, 1999). Outras batalhas em Dias de Ação dos Povos lograriam grande repercussão na mídia. No S26 (26 de setembro), manifestantes conseguiram impedir a reunião do FMI/Banco Mundial em setembro de 2000 em Praga na República Tcheca e, em 2001, 200 mil manifestantes invadiram Gênova, Itália durante a reunião da cúpula do G8<sup>65</sup>.

## 2.7 O uso da *Estética Ativa* pelo Ativismo

*IMAGINE os distritos financeiros em todo o mundo cheios não de lucros e ganhos, mas de sons e ritmos de festa e de prazer. IMAGINE substituir a ordem social existente por uma sociedade ecológica e livre baseada no apoio mútuo e na cooperação voluntária. IMAGINE assumir seus desejos como realidade.* (Ludd, 2005: 21)

A Ação Global para os Povos não estava presa em qualquer tipo de sede ou hierarquia. A partir do momento em que a data dos Dias de Ação Global era acertada, cada ponta da rede ativista tinha total autonomia em sua forma de atuação durante os protestos. Muitas dessas ações apresentam um forte viés estético e são facilmente identificadas em manifestações. Mas essas ações podem ser vistas como arte?

Essas estratégias podem ser classificadas mais apropriadamente com o termo que Camnitzer (2008) usou para descrever os atos guerrilheiros dos Tupamaros: *Estética Ativa*. Porque *Estética Ativa* e não arte? Se partirmos do paradigma de Danto (1964; 1981) a respeito das Brillo Box de Andy Warhol, o critério de se eleger o que é arte fica a cargo das instituições que cercam o mundo da arte (museus, galerias, revistas especializadas, curadores, críticos e artistas). Critério esse que também qualificou todas as experiências de antiarte realizadas por Futuristas, Dada, Surrealistas, Neoconcretistas..., que abandonaram as técnicas e suportes usuais da arte moderna.

A *antiarte* veio a ser reconhecida como arte a partir do momento em que essas experimentações foram incluídas nos circuitos oficiais do mercado de arte (Home, 2004). Por essa lógica, o que ocorre nas ruas por mais que seja chamado, e visto e entendido como situações artísticas, só se estabelecerá como arte se for assimilada, em algum momento, pelo conjunto de intuições que regem o mercado de arte.

---

<sup>64</sup> Organização Mundial do Comércio (OMC) é uma organização criada em 1995, que pretende supervisionar e liberalizar o comércio internacional.

<sup>65</sup> Como referido acima, o G7 se tornou G8 em 1997 quando a Rússia deixou de ser uma observadora e se tornou um membro oficial.

Portanto o termo usado por Camnitzer se mostra o mais apropriado para tratarmos de ações ativistas em sua luta contra o capitalismo.

No contexto da Estética Ativa, a criação de Zonas Autônomas Temporárias (Bey, 2001) é fundamental para que suas ações revolucionárias encontrem seu espaço de atuação, já que seria um grande contrassenso contar com o aparelho institucional montado e controlado pelo mercado de arte. Esses espaços autônomos surgiram naturalmente da ocupação das ruas pelos protestos interligados vistos durante os Dias de Ação Global. Um exemplo dessas Zonas Autônomas Temporárias ocorreu durante J8 (8 de julho)<sup>66</sup> em 1999, onde os Reclaim The Streets organizaram mais de 30 festas em Londres, no que ficou conhecido como *Carnaval Contra o Capitalismo*. Manifestantes dançavam ao som de música eletrônica pelas ruas do centro financeiro de Londres onde ocorria a reunião do G7 realizada no London International Futures Exchange.

A carnavalização em um protesto coloca a prática da democracia direta em ação. Em seus estudos sobre a cultura popular na Idade Média a partir da obra de François Rabelais, Mikhail Bakhtin observa que o carnaval teve uma dimensão significativa na manifestação cultural do homem medieval. O carnaval situa-se nos limites entre a arte e a vida, sendo a própria vida representada com elementos simbólicos que transmitem a livre expressão, a percepção do povo. Seu caráter Utópico Libertário, sua astúcia em parodiar a vida moderna como um “mundo revés”, tem uma ligação direta com os princípios de criatividade, horizontalidade, diversidade e ação direta. (Mesquita, 2008: 42)

As manifestações carnavalescas do movimento Fora Lacerda e Tarifa Zero BH em Belo Horizonte – Brasil, demonstram que a estratégia de ocupação do espaço público como protesto está longe de se esgotar. Em 2011, o Prefeito de Belo Horizonte proibiu a realização de qualquer tipo de evento ou manifestação na Praça da Estação, ponto já tradicional de eventos artísticos e políticos da cidade. A proibição foi realizada a pedido da mecenas que sustenta financeiramente o Museu de Artes de Ofício no mesmo local. O prefeito alegava que a medida foi tomada para que os eventos não

---

<sup>66</sup> O J8 ocorreu simultaneamente mundo afora e serviu como ensaio para as manifestações em Seattle no mesmo ano. *A resistência no 18 de Junho de 1999 mostrou-se, como era a proposta, tão (ou quase tão) transnacional quanto o capital. Ocorreram manifestações em mais de 40 países e 120 cidades. A data coincidiu ainda com a Caravana Intercontinental Contra a Organização Mundial do Comércio que saiu da Índia. Na Nigéria mais de 10 mil pessoas protestaram. Em Colônia mais de 70 mil pessoas foram "recepcionar" o G-8 (incluindo organizações eclesiais e outras ONGs). Em Florianópolis o relógio da Rede Globo, que comemora os quinhentos anos de invasão e genocídio nessas terras, amanheceu o dia 18 de junho com uma mancha vermelha em um dos seus lados, fazendo com que a figura do planeta lá pintada parecesse estar sangrando. Foi pouco para o Brasil.*



contribuíssem com a degradação da praça. Em um ato de desobediência civil, ativistas contrários à privatização da praça, ocupam desde então os chafarizes da praça proibida em festas regulares que duram todo o verão e só terminam no carnaval. A festa veraneia é conhecida ironicamente como *Praia da Estação*, fazendo uma alusão ao fato da cidade estar longe do litoral brasileiro.

Outro caso a ser analisado são as ações de ativistas que fazem o uso de situações consagradas pela antiarte. A técnica do *détournement* proposta por Debord e Wolman (1956), consistia no uso de elementos retirados do sistema capitalista e da mídia, por exemplo, imagens e slogans publicitários, voltando-os contra si mesmos. Uma utilização política e irônica da “colagem”. O plágio de elementos estéticos de propagandas governamentais é também de uso recorrente em protestos, desde a tomada das ruas de Paris em Maio de 1968, passando pelo movimento punk<sup>67</sup>, até aos movimentos atuais que vão do Occupy NY às Jornadas de Julho no Brasil em 2013.



Fig.5: Ação realizada pelo coletivo *Defesa Pública da Alegria* (2013)

No Brasil, algumas ações que pontuaram essa nova leva de manifestações, que se iniciaram nos protestos contra a globalização e vão até Jornadas de Junho de 2013 contra o mundial da FIFA, ainda remetiam a obras e fatos do período de governo militar que deixou o poder em 1985. Na cidade de São Paulo no ano 2004, o CMI Brasil (Centro de Mídia Independente)<sup>68</sup> segue a seu modo a proposta da Internacional Letrista (Home, 2004: 38) <sup>69</sup>ao colar adesivos com o nome do jornalista Wladimir

---

*Dos outros países, destaco agora o que ocorreu em Londres, pela dimensão alcançada. (Lud, 2005: 22)*

<sup>67</sup> Cf. capa do single dos Sex Pistols, *God Save the Queen* (1977).

<sup>68</sup> Democratização da Mídia, 2004.

<sup>69</sup> (...) A alteração de nomenclatura das ruas para que não tenham nomes de santos ou pessoas famosas. Estas e outras fórmulas urbanistas da IL (Internacional Letrista) são lugar-comum desde os primórdios do Futurismo. No entanto o ponto central que elas ocupavam no programa da IL foi, em si, uma novidade (Home, 2004: 38)

Herzog, morto e torturado pelo regime de exceção, renomeando assim a Avenida Roberto Marinho<sup>70</sup>. A mesma ação é realizada pelo coletivo *Defesa Pública da Alegria* em outubro de 2013 na cidade de Porto Alegre<sup>71</sup> onde nomes ligados aos militares brasileiros foram trocados por nomes de vítimas da ditadura em diversos pontos da cidade. O grupo estende a ação ao renomear outras ruas com nomes de vítimas do poder público nos últimos anos, como o ajudante de pedreiro Amarildo de Souza, morto e torturado pela polícia militar carioca em julho de 2013<sup>72</sup>.



Fig. 6: *FMI (Fome e Miséria Internacional)*. Grupo Poro (2002-2006); Fig.7 *Inserções em Circuitos Ideológicos* (2013)

O Grupo Poro de intervenções urbanas e ações efêmeras de Belo Horizonte revisitou o trabalho de Meireles *Inserções em circuitos Ideológicos* e disponibilizou através de seu site um modelo de carimbo que estampou notas de várias moedas na América do Sul com os dizeres, *FMI- Fome Miséria Internacional* (2002-2006). O próprio Meireles retomou a panfletagem monetária recentemente, ao carimbar os dizeres – *Cadê o Amarildo?* – em notas de dois reais no Rio de Janeiro, para chamar atenção do desaparecimento do já citado ajudante de pedreiro carioca. As inserções, ao modo de Meireles, voltariam durante a Copa do Mundo FIFA, quando uma artista plástica não identificada adultera envelopes de cromos colecionáveis<sup>73</sup>, pintando a face dos jogadores como se estes usassem máscaras do grupo de ativistas Black Block<sup>74</sup>. Em

<sup>70</sup> Empresário brasileiro fundador da TV Globo e um dos principais aliados do regime militar. (CMI-SP, 2004) <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/10/292474.shtml>

<sup>71</sup> G1, Globo.com, 2013

<sup>72</sup> Disponível online em: <http://oglobo.globo.com/rio/inquerito-conclui-que-amarildo-foi-torturado-ate-morte-10225436>

<sup>73</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/05/1458556-artista-plastica-carioca-hackeia-figurinhas-da-copa.shtml>

<sup>74</sup> O *Black Block* era um agrupamento livremente organizado, formado por grupos de afinidade e indivíduos que perambulavam pelo centro da cidade, tomando uma determinada direção, ora por causa de uma fachada de loja significativa e vulnerável e ora por avistar um contingente policial. Diferentemente da vasta maioria de ativistas que levaram spray de pimenta na cara, gás lacrimogêneo e foram atingidos por balas de borracha em várias ocasiões, a maior parte de nossa fração do *Black Block* escapou de ser gravemente ferido por permanecer constantemente em movimento e evitar o contato com a polícia. Nos apoiamos, nos mantivemos compactos e demos cobertura uns aos outros. Aqueles de nós que foram atacados pelos assassinos federais foram soltos pela agilidade de pensamento e por membros organizados do *Black Block*. A sensação de solidariedade foi qualquer coisa de estimulante. (Ludd, 2005: 51)

seguida ela devolve os envelopes ao circuito mercadológico abandonando-os próximos aos locais de comercialização do produto.

A tática de ridicularização do aparelho de propaganda da mídia corporativa ao serviço do capital global, vistas nas ações do projeto Luther Blissett somadas ao *détournement* ganham um novo contorno através da prática de *correção de identidade*” aplicada pelos estadunidenses The Yes Men: *Honest people impersonate big-time criminals in order to publicly humiliate them. Targets are leaders and big corporations who put profits ahead of everything else*<sup>75</sup>. O grupo estadunidense se faz passar por *grandes criminosos* com o intuito de expor com muito humor os reais interesses de representantes de grandes corporações, executivos da OMC ou membros da campanha eleitoral de George Bush.

Em seu documentário *The Yes Men Fix the World (EUA - 2009)*<sup>76</sup> podemos assistir uma das suas *correções de identidade* ocorrida em 2004. O membro do The Yes Me, Andy Bichlbaum, se faz passar por *Jude Finisterra*, porta-voz da empresa Dow Chemical, proprietária da empresa Union Carbide que em 1984 foi responsável por um desastre químico na cidade de Bhopal, na Índia. Nesse papel, ele vai à BBC em Londres e faz um anúncio de que a empresa pretendia usar o dinheiro da liquidação da Union Carbide para finalmente indenizar os sobreviventes, promover a limpeza do local, além de realizar uma investigação do caso. Após a divulgação da falsa notícia, a empresa química veio a público fazer um desmentido, apenas garantindo mais publicidade à farsa. Quando finalmente o grupo foi desmascarado a empresa já havia perdido considerável valor em suas ações negociadas na bolsa. Horas depois, quando a BBC entrevistou novamente Bichlbaum, pergunta-lhe se não tinha remorso por brincar com a emoção de tantas vítimas indianas. Ele se defendeu dizendo que o sofrimento provocado pela farsa era mínimo se comparado aos 20 anos de esquecimento das vítimas por parte da empresa. A dupla segue então para a cidade de Bhopal, onde recebem elogios dos representantes das vítimas.

Em 2008, numa outra ação a dupla recebe o auxílio de centenas de escritores independentes, ativistas e artistas para conceber uma edição falsa do New York Times. Com data de 4 de julho de 2009, o jornal propunha ideias para um futuro

---

<sup>75</sup> <http://theyesmen.org/node/2>

<sup>76</sup> Disponível online em; <https://www.youtube.com/watch?v=u1-PMYv9UEM>

melhor e trazia como manchete *IRAQ WAR ENDS*.<sup>77</sup> Os milhares de jornais impressos foram distribuídos nas ruas de Los Angeles e Nova Iorque.

Este tipo de estratégia de guerrilha midiática também foi vista em ações de protesto em terras brasileiras. Em 2011 uma série de cartazes afixados em árvores condenadas ao corte pela prefeitura municipal de Belo Horizonte, propagandeavam uma empresa de exportação de madeira chamada *Vecana*: “*desmatando com sustentabilidade*”. *Filosofia ambiental de primeira qualidade!* Os cartazes eram avalizados pelo endereço do website da empresa<sup>78</sup> estampado nas placas. A imprensa local alardeou a farsa como verdadeira repercutindo-a com seu tradicional sensacionalismo<sup>79</sup>. A ação tomou tal proporção que obrigou a prefeitura vir a público e desmentir a venda da madeira. Tudo não passava de uma ação do artista plástico Pierre Sousa Fonseca. Inconformados com o trote dado pelo artista, que trouxe a problemática dos cortes das árvores aos holofotes da mídia, todos os jornais e websites que noticiaram a brincadeira retiraram toda a informação a respeito do acontecido de suas páginas na internet.

## 2.8 Ativismo Vs. Guerrilha

Em um panfleto do Reclaim the Streets, Andrew X faz uma severa crítica ao ativismo<sup>80</sup> propondo o abandono dessa forma de atuação. Essa posição contrária faz necessária uma distinção entre a atuação da guerrilha e a do “ativismo”, entendido como um fim em si mesmo. *O ativista se identifica com o que ele faz, e encara essa atividade como sendo sua função ou papel na vida, como um emprego ou carreira (Ludd, 2005: 25).* Ao especializar as tarefas, o ativista acaba por fomentar a divisão de trabalho, onde cada membro do grupo deve realizar as tarefas que lhe são incumbidas. Essa divisão de trabalho, se torna uma contradição com a luta contra o capitalismo, pois essa separação é a base da sociedade de classes. Essa divisão não corrobora com a ideia de transformação social.

---

<sup>77</sup> <http://theyesmen.org/hijinks/newyorktimes>

<sup>78</sup> <http://vecanaltda.webnode.com.br/exporta%C3%A7%C3%A3o/>

<sup>79</sup> <http://ahcidade.com/2011/06/o-dia-do-ficus/> O site citado traz cópias das manchetes, mas todos os links referentes às mesmas foram apagados em sua origem.

<sup>80</sup> *Abandone o ativismo* (Ludd, 2005: 30-31)

*A divisão do trabalho implica que uma pessoa exerça uma função em benefício de muitas outras, que desta forma renunciam essa sua responsabilidade. A separação de tarefas significa que outras pessoas plantarão sua comida, farão suas roupas e suprirão sua eletricidade, na medida em que você concordar em realizar uma troca social. O ativista, sendo um expert em transformação social, assume que as outras pessoas não estão fazendo nada para mudar suas vidas, o que o faz se sentir no dever ou na responsabilidade de fazê-lo em favor delas. Ativistas imaginam que estão compensando a falta de atividade dos outros. Definir a nós mesmos como ativistas significa definir nossas ações como aquelas que trarão a transformação social, desprezando consequentemente a atividade de milhares e milhares de não-ativistas. (Ludd, 2005: 25)*

Andrew X mostra que a atuação do guerrilheiro que se esgueira pelas sombras, semelhante ao mito do herói da justiça social, disfarçado e que só entra no combate em condições favoráveis, oferece melhores condições de sucesso na luta contra o capital.

*Pode ser importante saber como e quando atacar para se ter uma máxima eficácia, e também como e quando NÃO atacar. Ativistas têm a atitude "Precisamos fazer algo AGORA!" que parece ser movida por culpa. Tal atitude é completamente antiestratégica. (Ludd, 2005: 32)*

Na verdade, essa atitude aproxima a atuação do ativista com arquétipo do Mártir pronto a se sacrificar pela causa. Andrew X considera inapropriado e bizarro a forma como os ativistas espetacularizam suas ações, aliás, incompatíveis com a luta contra o capital. Em muitos casos, essas atitudes são de grande ganho pessoal e transformam alguns dos ativistas em celebridades revolucionárias como os participantes do The Yes Men.

A atividade supostamente revolucionária do ativista é uma rotina cega e estéril - uma constante repetição de poucas ações sem potencial para a mudança. Ativistas provavelmente resistiriam à mudança caso ela viesse, uma vez que ela destruiria as fáceis certezas de seu papel e o agradável pequeno nicho que eles cavaram para si mesmos. (...) Então, por que nos comportamos como ativistas? Simplesmente porque é a opção fácil dos covardes? É fácil cair no papel de ativista uma vez que ele se adapta a essa sociedade e não a desafia - ativismo é uma forma aceita de dissidência -, mesmo se como ativistas fazemos coisas que não são aceitas e são ilegais. A forma de ativismo em si é da mesma espécie de um emprego significa que ela se adapta em nossa psicologia e em nossa formação. Ela causa uma certa atração precisamente porque não é revolucionária. (Ludd, 2005: 22)

## 2.9 Revolutions for sale.

A velocidade com que as estratégias de subversão são cooptadas indica que adaptabilidade do poder é muitas vezes subestimada. Contudo, deve-se dar crédito aos que resistem, na medida em que a ação ou o produto subversivo não seja tão rapidamente cooptado e reinventado pela estética burguesa da eficiência quanto esta gostaria. (Crítical Art Ensemble, 2001: 22)

A busca de um novo fazer artístico levou alguns artistas a buscar novos suportes e técnicas que tornassem artísticos em trabalhos livres das relações comerciais. Não satisfeitos, os artistas perceberam que era necessário um afastamento de instituições tradicionais do circuito comercial da arte, como museus e galerias, para que essa nova perspectiva se tornasse totalmente independente, o que os levou a desenvolver estratégias que tornassem possível levar suas ideias para além do mundo das artes.

Temos que considerar que essas novas formas apresentadas pela antiarte, assim como os nomes que propuseram essas novas práticas chamaram a atenção para si pelo seu forte apelo simbólico. Ao trazer novos conteúdos para o universo da arte, essas práticas ganharam no decorrer das décadas grande relevância.

*E é a relevância deste conteúdo, para o Ser e para o Mundo, juntamente com a qualidade da gramática utilizada para dizer isto ou aquilo, que irão determinar o reconhecimento da prática (...) como uma prática de valor. Isto é o que se define realmente como obra de arte; não apenas serem objetos ou práticas sejam eles visuais, cênicas ou musicais. Mas objetos, práticas, ações que a coletividade reconhece como portadoras de conteúdos, verdadeiramente importantes e significativos não apenas para o seu desenvolvimento e bem estar, mas para o desenvolvimento e bem estar das suas gerações futuras. Em outras palavras, reconhece como VERDADES e as verdades para a psique são “sagradas” porque revelam o mistério tornando compreensível a incompreensão do mundo. (Vargas, 2004/2005: 20)*

Os guerrilheiros, ativistas, trabalhadores culturais<sup>81</sup> ou simplesmente artistas que se engajaram em suas lutas, sejam elas contra as instituições artísticas, governos autoritários ou por um mundo mais justo e livre da anestesia do capital, podem acabar

---

<sup>81</sup> Durante os anos 60, enquanto muitos trabalhadores culturais afastavam-se da produção de objetos de arte na direção da agitação política violenta, outros se moviam na direção da não-arte. (Home, 2004: 109)

por incorporar o simbolismo contido em narrativas de outros mitos de heróis revolucionários. A apropriação desse simbolismo é de grande valia às lutas, pois permite uma aproximação dos ideais revolucionários com a população. Ao mesmo tempo, a antiarte vista em protestos também pode levar o mito do herói a influir na criação de uma narrativa de mito de artista, e assim, agregar valor às historiografias de seus realizadores, quando esses artistas acedam ao mercado a partir de sua atuação revolucionária.

*É importante deixar claro que a construção da identidade artística se realiza mediante dois processos simbólicos paralelos e simultâneos, sendo assim, resultado da constante harmonização das tensões entre estes dois processos. Um, é o processo de identificação do indivíduo com a figura simbólica do herói. O outro, é de identificação com práticas e atitudes que a bagagem cultural das coletividades de inserção do indivíduo e de outras coletividades que deseja de inserir-se, reconhecem como artísticas. Com isto desejo ressaltar que, o mito do artista existe e é necessário porque o artista, não enquanto indivíduo com uma existência histórica determinada, mas enquanto personagem heroico, é símbolo. (Idem: 21)*

Obviamente o reconhecimento do valor dessas práticas, chamaria a atenção do mercado que, sempre ávido por novidades a serem transformadas em produtos, iria cooptar essas ideias para si. O irônico mictório dadaísta se transformou em mercadoria de arte colecionável e, como refere Hakin Bey (2003: 102), *quando os surrealistas fecharam sua fábrica, os executivos de publicidade foram seus únicos clientes de liquidação*. Nem mesmo os farrapos e alfinetes punks ficaram ilesos do *olho gordo*<sup>82</sup> capitalista.

Não tardou para que surgissem novas formas de entender e pensar que tornassem possível ao mercado englobar toda essa tendência, como produto vendável aos consagrados suportes artísticos da modernidade. Se Danto (1964; 1981) trouxe os argumentos necessários para institucionalizar esse tipo de obras, a documentação dessas novas práticas (e.g. o registro de Happenings, Land Art, Instalação) em suportes como fotos, filmes e vídeos terminaria também por possibilitar a criação de um produto vendável. O que na origem não foi pensado para ser consumido, o que se negava por vocação a ser alvo do consumo fetichista burguês, acabou sendo comercializado.

---

<sup>82</sup> Expressão idiomática brasileira equivalente ao mau olhado e que se refere a cobiça.

O terrorismo poético praticado por Barrio e Meireles durante a ditadura são bons exemplos das práticas de apropriação capitalista. Mesmo que Cildo Meireles diga que nunca comercializou exemplares de suas *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (Meireles in: Scovino, 2007:8)<sup>83</sup>, tanto as garrafas quanto as cédulas fazem parte do acervo de ricos colecionadores<sup>84</sup>. Barrio, por sua vez, sempre que expõe suas *Trouxas Ensanguentadas* exhibe uma pequena sabotagem do objeto em exposição, uma etiqueta com os dizeres: *Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo* (Freire, 2005: 149). A velocidade com que práticas revolucionárias são absorvidas pode ser verificada durante a exposição *Eu Como Você*<sup>85</sup>, que aconteceu em Junho de 2014 no Museu de Arte do Rio (MAR)<sup>86</sup> que estampou uma imensa bandeira amarela que se tornara icônica um ano antes, durante as *Jornadas de Julho*, manifestações contra a Copa do Mundo FIFA em Belo Horizonte em junho de 2013. A bandeira gigante original, confeccionada pelo grupo de artistas mineiro *Nós, Temporários*<sup>87</sup>, trazia os seguintes dizeres: *Unfair Players FIFA- Police - Anastásia*. Em menos de um ano a instituição carioca permitiu que o grupo mineiro instalasse a bandeira em sua fachada, porém, com uma ligeira mudança, trocando o nome do governador Antônio Anastásia, do estado de Minas Gerais, pelos nomes do governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral e do prefeito do Rio, Eduardo Paes. *Players FIFA- Police – Cabral – Paes*. A bandeira era um *détournement* da bandeira amarela com a qual a FIFA abre todos seus jogos oficiais, conclamando o *Fair Play*<sup>88</sup> por parte dos jogadores.

Esse tipo de atitude, tanto de artistas quanto de instituições/mercado de arte, traz uma das mais presentes contradições dessa arte política. Por um lado, instituições e o circuito mercadológico da arte seguem sua sedução aos artistas, cooptando esse tipo

<sup>83</sup> Cildo Meireles nunca vendeu nenhuma garrafa de Coca-Cola das *Inserções em circuitos ideológicos*, apesar do grande interesse do mercado em adquiri-las. Como disserta o artista, “esse trabalho [*Projeto Coca-Cola*], eu nunca vendi. Mesmo que quisesse vender, eu não poderia. Ele não é para vender, é para ser usado. Ele só existe enquanto alguém estiver fazendo a operação”. (Scovino, 2007 :8)

<sup>84</sup> No tópico coleção do site do Museu Inhotim, é possível ver que tanto as garrafas como as cédulas carimbadas fazem parte do acervo do museu mineiro. <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-coca-cola/> e <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula/>

<sup>85</sup> A exposição era uma retrospectiva do coletivo goiano Grupo Empresa, disponível online em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/serao-performatico-de-abertura-da-exposicao-eu-como-voce>

<sup>86</sup> <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/serao-performatico-como-chama>

<sup>87</sup> O *Nós, Temporários* pendurou o Bandeirão “UNFAIR PLAYERS” na fachada do Museu de Arte do Rio, na tarde de 26 de Junho de 2014. O grupo foi convidado pelo Grupo Empresa para participar da residência artística “EU COMO VOCÊ”. Texto postado pelo grupo Nós, Temporários na página no facebook, disponível online em: [https://www.facebook.com/permalink.php?id=505720246182481&story\\_fbid=644564172298087](https://www.facebook.com/permalink.php?id=505720246182481&story_fbid=644564172298087)



de trabalhos, o que acaba por esvaziar o ato político. Ao aceitar essa condição de algo devidamente institucionalizado, os trabalhos do artista, antes símbolos de luta e resistência, podem se converter tanto em mercadoria quanto em propaganda voltada aos interesses do poder vigente, seja ele político ou capitalista. Por outro lado, podemos pensar que muito do que foi feito na corrente utópica da antiarte, só superou o total desconhecimento, através da assimilação desses trabalhos ao se tornarem produtos disponíveis a catalogação do circuito mercadológico da arte.

## 2.10 Além da Matrix

*Você precisa entender a maioria destas pessoas não está preparada para despertar. E muitas delas estão tão inertes, tão desesperadamente dependentes do sistema, que irão lutar para protegê-lo. (Morpheus – Matrix, 1999)*

A antiarte, os *readymade*, as mais ferozes provocações das vanguardas utópicas facilmente devêm mercadoria. Mas existe o outro lado da moeda: o mercado também pode ser fomentador de revoltas. Não por acaso, em 1999 dois filmes hollywoodianos versando este tema foram lançados meses antes dos confrontos de Seattle. A fábrica de mitos e alienação estadunidense se mostrou sintonizada com o caldeirão efervescente em que o mundo globalizado estava se tornando. A revolução virou produto de massa em *The Matrix* (Irmãos Wachowski, 1999 – EUA) e produto cult em *Fight Club* (David Fincher, 1999 – EUA).

A guerrilha fashion cyberpunk contra a máquina de Matrix foi sucesso absoluto de bilheteria naquele ano. Ao som de “Wake up” da banda *Rage Against the Machine*, Morpheus lidera a busca pelo *escolhido* que irá derrubar a Matrix, um programa de computador que mantém a mente humana num mundo de ilusão virtual, enquanto o calor dos corpos aprisionados produz a eletricidade que alimenta as máquinas que dominam o mundo real. A esperança ressurge na imagem do mito do herói revolucionário que dá fim às injustiças sociais. Morpheus e seu bando se aliam ao mito do herói messiânico, incarnado por Neo (Keanu Reeves), e desenvolvem uma organização que claramente faz uso de práticas guerrilheiras tradicionais de ataques pontuais ao sistema, neste caso a partir de uma base móvel escondida nos subterrâneos do que sobrou da civilização humana.

---

<sup>88</sup> Disponível online em: <http://pt.fifa.com/aboutfifa/socialresponsibility/fairplay/>

O despertar da Matrix, proposto por Morpheus a Neo demonstra paralelos com a prática de deriva/*détournement* situacionista, retirando o hacker de sua rotina alienadora que o impede de perceber as paredes invisíveis da prisão do espetáculo capitalista, que no filme recebe o nome de Matrix. O ódio contra a máquina poderá não passar de mais uma alegoria simbólica para a luta travada por minorias oprimidas, uma exploração comercial de temas em voga.<sup>89</sup> Porém, *The Matrix* teve um grande efeito catártico em seu público, o que pode ter sido um gatilho que pode ter engajado jovens em protestos pelas ruas do mundo.

*Fight Club* por outro lado, aparentemente bebeu na fonte de todos os movimentos utópicos de antiarte do século XX, se aproximando da proposta de terrorismo poético enquanto crime, de Hakin Bey. Contudo, como este refere, *a Arte-Sabotagem é o lado negro do Terrorismo Poético – criação-através-da-destruição-, mas não pode servir a nenhum partido ou nihilismo, nem mesmo a própria arte* (Bey, 2003: 21). Diferentemente do livro homônimo de Chuck Palahniuk de 1996, que ensinava com detalhes como produzir napalm a partir de suco de laranja e gasolina e construir bombas com lâmpadas domésticas, o filme de estética publicitária de David Fincher embora não trouxesse tais particularidades do livro, se apresenta como um delicioso manual prático de táticas de subversão.

Hakin Bey sugere, *sequestre alguém e o faça feliz* (Bey, 2003: 13), e em seu delírio de dupla personalidade Durden vai além disso, sequestrando a si mesmo, despindo-se de sua vida miserável ao explodir seu próprio apartamento e auto-infligir golpes numa luta performática de total superação do ego. Ao urinar em uma sopa de cogumelos servida à alta burguesia, ele refere a si mesmo como um *guerreiro terrorista da indústria alimentícia*. Outras ações, que aplicam a técnica situacionista do *détournement* são vistas ao longo de todo o filme como a prática de sabotagem explícita. Ao se apropriar de técnicas de mensagem sublimar usadas na publicidade, Tyler Durden insere o frame de um pênis em meio a um filme inocente exibido em uma sala de cinema. Cartelas que indicam o procedimento de passageiros aéreos em caso de acidentes são adulteradas com novas instruções para induzir os usuários ao pânico. Ele faz uma espécie de Inserção de Circuitos Ideológicos quando utiliza a gordura produzida pelo processo de lipoaspiração (e que é descartada pelas caríssimas clínicas de cirurgia

---

<sup>89</sup> Embora *Matrix* fosse excepcionalmente bem recebido pela crítica, algumas vozes dissonantes chamaram a atenção para o excesso de efeitos-especiais e cenas de ação, bem como falta de originalidade e dependência de filmes anteriores. Cf. por exemplo: Davis, Nick (December 1999). "The Matrix". *nicksflickpicks.com*. Disponível online em: <http://www.nicksflickpicks.com/matrix.html>

plástica) para fabricar sabonetes que ele vende a lojas de clientela financeiramente privilegiada e assim poder financiar seus planos subversivos.

A sequência surrealista em que Edward Norton agride a si mesmo para incriminar seu chefe e então chantageá-lo, invertendo os papéis entre explorador e explorado é mais que uma armadilha, é uma vingança simbólica e poética ao abuso do capital sobre o proletariado. O conceito de nome múltiplo, *Robert Paulsen* é empregado sempre que um dos membros é morto em combate. O *espetáculo* vira alvo do clube, desmagnetizando VHS de blockbuster hollywoodianos, destruindo antenas de TV cabo, explodindo vitrines da Apple Store ou adulterando outdoors publicitários. Assim, esta ficção apresentada um modelo de utopia onde o *Terrorismo Poético* se integra à vida e ultrapassa a necessidade de se considerar como arte.

A cada soco dado e desobediência dos membros às regras (*The first rule of Fight Clube is: you do not talk about Fight Clube*), o clube agrega novos associados e aprofunda seus tentáculos em meio à sociedade. Quando o Narrador toma consciência da dupla personalidade de Tayler Durden, ele se arrepende e tenta desarticular, em vão, os planos da guerrilha subterrânea. Finalmente, antes de concluir seu plano final, Durden atira em sua própria boca, *matando simbolicamente* toda sua vaidade que é personificada por seu *alter ego* vivido por Brad Pitt.

Livre de qualquer culpa ou vaidade, Tyler Durden assiste o seu “clube da luta” a pôr em prática seu ambicioso plano de causar uma quebra do sistema capitalista, implodindo o principal centro financeiro mundial, a Wall Street, em Nova Iorque. O fim do clube da luta ganha ares proféticos por lembrar a mesma pretensão simbólica de um ataque ao capitalismo ocidental pretendida pela Al Qaeda nos atentados de 11 de Setembro de 2001. A subversão empregada nesse filme é tanta que traz uma dúvida à tona: saber se ele é realmente um filme de entretenimento produzido pela indústria hollywoodiana que em geral evita qualquer tipo questionamento a respeito do sistema capitalista ou se, muito pelo contrário, faz parte da grande máquina de propaganda do mesmo.

Mas foi em 2005 que Hollywood apresentou ao mundo *V for Vendetta* (EUA, 2006). Dirigido por James McTeigue e produzido pelos diretores de *The Matrix*, o filme teve grande influência nos protestos contra o sistema financeiro capitalista nos anos que se seguiram.

Remember, remember, the Fifth of November, the Gunpowder Treason and Plot. I know of no reason why the Gunpowder Treason should ever be forgot... But what of the man? I know his name was Guy Fawkes and I know, in 1605, he attempted to blow up the Houses of Parliament. But who was he really? What was he like? We are told to remember the idea, not the man, because a man can fail. He can be caught, he can be killed and forgotten, but 400 years later, an idea can still change the world. I've witnessed first-hand the power of ideas, I've seen people kill in the name of them, and die defending them... but you cannot kiss an idea, cannot touch it, or hold it... ideas do not bleed, they do not feel pain, they do not love... And it is not an idea that I miss, it is a man... A man that made me remember the Fifth of November. A man that I will never forget. (V for Vendetta, 2006)

O filme é uma adaptação da banda desenhada escrita por Alan Moore e desenhada por David Lloyd que teve suas primeiras edições publicadas na revista inglesa *Warrior* de 1982 até o cancelamento da publicação britânica em 1985. A conclusão da história só ganhou suas cores entre 1988 e 1999 pela grande editora de quadrinhos estadunidense DC Comics. O cenário criado por Moore, que apresenta um Reino Unido totalitário pós-guerra nuclear, foi diretamente inspirado nas políticas neoliberais praticadas pelo governo conservador de Margaret Thatcher. O anti-herói, artista/ativista e/ou terrorista sem face V, se esconde por de trás da máscara de um popular anti-herói inglês, Guy Fawkes, que tentou explodir o parlamento inglês em 1605 e ficou conhecido como *the last man to enter Parliament with honest intentions*. Como é sugerido pela narradora do filme, ideias são imunes ao tempo e têm grande poder de semear revoltas. Porém, até que os Anarquistas ingleses reivindicassem o mito de Guy Fawkes para sua luta, a sua figura era apenas uma lembrança a ser ridicularizada na imagem de um boneco a ser queimado em fogueiras a cada 5 de novembro nas praças de Londres. Não por acaso, o símbolo do terrorista desenhado por Lloyd é um V estilizado que se apropria do A visto nas pichações anarquistas sobre os muros do Reino Unido.

No filme de 2005, durante o período de um ano V executa políticos do alto escalão e comete atos terroristas, sempre executados com bombas, músicas e fogos de artifício, um refinamento estético que aproxima a estratégia do anti-héroi adotada pelos Tupamaros que, ao mesmo tempo que levam o terror ao governo totalitário, buscam conquistar a população para sua causa através do humor e ironia. Em seu *grand finale*, V envia máscaras de Guy Fawkes a todos cidadãos de Londres, para que se revistam da idéia/mito, que se torna um nome múltiplo, permitindo assim que cada mascarado tome seu lugar na revolução. A grande marcha revolucionária de um rosto

só, ocupa as ruas em direção ao Parlamento inglês para enfim, 400 anos depois, levar a bom termo a tentativa frustrada de Fawkes de mandar pelos ares a casa legisladora. O filme *V for Vendetta* produziu um efeito catártico tão grande que as máscaras de Guy Fawkes saíram das telas dos cinemas e se tornaram instrumento da urgência das ruas. Elas estão hoje presentes nas demonstrações de rua, bem como na rede mundial de computadores.

## 2.11 Guy Fawkes contra o mundo.

*Who was he? He was Edmond Dantes. And he was my father and my mother. My brother. My friend. He was you and me. He was all of us (V for Vendetta, 2006).*

A ideia por detrás da máscara de Guy Fawkes, usada por V ganhou corações e mentes de jovens ao redor do mundo reaparecendo como a face da legião de hackers, Anonymous que promove uma guerrilha cibernética na internet contra governos e megacorporações capitalistas. Desde as manifestações conhecidas como Occupy NY, que tomaram a Wall Street protestando contra a crise financeira mundial iniciada em 2008, manifestantes adotaram a máscara como símbolo de resistência e rebeldia.



Fig. 8: Capa da banda desenhada; Fig. 9 Cartaz do filme de 2006; Fig. 10: Manifestante brasileiro.

Assim como o capitalismo se tornou nômade com a globalização, como a migração de empresas em busca de redução de custos determinava, a guerrilha cibernética devia se aproveitar do potencial de invisibilidade e de anonimato oferecidos pela rede. A comunidade aberta de hackers, conhecida como Anonymous, se uniu por volta de 2006 e deu início a nova etapa de guerrilha virtual começada pelo Exército de Libertação Nacional Zapatista nos anos de 1990.

*A vanguarda nunca desiste, e no entanto as limitações dos modelos antiquados e os locais de resistência tendem a empurrar essa resistência para o vazio da desilusão. É importante manter as casamatas sob cerco. No entanto, o vocabulário da resistência deve ser expandido para incluir meios de distúrbios eletrônicos. (Critical Art Ensemble, 2001 p: 33)*

O fato de que qualquer pessoa pode assumir-se como um Anonymous, multiplica os alvos e torna os objetivos variados. Comumente eles invadem websites de governos e corporações capitalistas para deixar sua mensagem de contestação. Em 2010 ocorre a detenção do ativista Julian Assange fundador do Wikileaks, presumivelmente devido a revelar documentos secretos na internet.<sup>90</sup> Consequentemente as autoridades envolvidas na prisão bloquearam todas as contribuições via Pay Pal, Mastercard e Visa, que mantinham site. Os Anonymous organizaram um contra-ataque que resultou no congestionamento de todo o sistema das operadoras financeiras que concordaram com o bloqueio das doações<sup>91</sup>. Durante o episódio conhecido como Operação Darknet<sup>92</sup>, em outubro de 2011, a comunidade de hackers derrubou 20 websites de pornografia infantil escondidos em redes anônimas e publicaram uma lista de seus frequentadores. Atendendo a pedidos dos manifestantes do Occupy Wall Street, que protestavam contra os efeitos da crise econômica iniciada em 2008 nos EUA, vários membros da comunidade apoiaram o protesto criando blogs que divulgavam e cobriam as atividades do movimento.

A crise iniciada com 2008 se deu como consequência da falta de regulação do mercado financeiro estadunidense, a famosa liberdade do mercado, um dos principais pilares que sustentavam a proposta de um mercado globalizado idealizado pelos economistas neoliberais. Operadores financeiros inconsequentes em busca do lucro viram impérios ruírem com o estouro da *bolha habitacional*<sup>93</sup>

Essa crise afetou principalmente estados outrora vistos como fortalezas impenetráveis do capital, como os EUA e os países União Europeia. Mas uma reação em cadeia, como num jogo de dominó, resultou no agravamento da crise que derrubou bolsas e

---

<sup>90</sup> Assange era acusado violência sexual na Suécia, fato que ele nega, dizendo que tudo não passa de represálias à atuação de seu site. Em dezembro de 2011 apresentou-se à Polícia Metropolitana de Londres sendo libertado dias depois. Em 2012, na eminência de ser extraditado para a Suécia (e logo a seguir para os EUA, onde era acusado de espionagem) refugiou-se na Embaixada do Equador, onde recebeu asilo político.

<sup>91</sup> <http://www.theguardian.com/world/2010/dec/08/wikileaks-visa-mastercard-operation-payback>

<sup>92</sup> <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2057068/Hacker-group-Anonymous-publishes-internet-addresses-190-paedophiles-hi-tech-sting.html>

<sup>93</sup> Rebêlo, 2010.:71 - Revista. SJRJ, Rio de janeiro, v.17, n.28 Disponível online em: [http://www4.jfrj.jus.br/seer/index.php/revista\\_sjrj/article/viewFile/213/171](http://www4.jfrj.jus.br/seer/index.php/revista_sjrj/article/viewFile/213/171)

quebrou instituições financeiras ao redor do mundo. Os efeitos da crise econômico-financeira exacerbaram problemas sociais em todos os países afetados. Inspirados pelos movimentos Árabes por Democracia, em 2011 surgiu nos EUA o movimento Occupy Wall Street que protestava contra a desigualdade econômica e cobrava a punição dos responsáveis e beneficiários da crise financeira global. Em alguns dos outros países afetados, movimentos inspirados no Occupy Wall Street floresciam e, em muitos deles, a máscara de *V for Vendetta* reaparecia reivindicando a revolução de V.

No Brasil o espírito libertário de Guy Fawkes assombrou o poder instituído durante as Jornadas de julho de 2013<sup>94</sup> - uma manifestação democrática em essência, onde reivindicações que abrangeram todo o espectro político, da esquerda à direita, se multiplicavam como vírus a cada novo grito pelas ruas de todo país. O que começou como manifestações pela gratuidade do transporte público na cidade de São Paulo<sup>95</sup> ganhou gritos que refutavam a violência policial, a corrupção vista em diversos setores da gestão pública e culminou como protesto geral contra os gastos excessivos na execução das obras para a copa do Mundo de futebol, assim como revolta contra privilégios que a FIFA exigia do país sede do evento.

Os grandes veículos da imprensa brasileira, compostos em sua maioria por empresas que cresceram sob a generosidade da ditadura, se portam como um partido de oposição<sup>96</sup> ao governo do Partido dos Trabalhadores, contrário ao neoliberalismo. A mídia apostou no fracasso do evento esportivo, dizendo que as obras necessárias não estariam prontas, e que o país passaria vergonha perante o mundo. Após a partida de abertura, percebeu-se que a propaganda negativa não coincidia com a realidade e que o povo brasileiro em sua maioria havia abraçado o evento. Diferentemente ao ano anterior, as manifestações não tiveram grande adesão popular e acabaram por se esvaziar. Com o fracasso de suas previsões apocalípticas a imprensa mudou totalmente seu ponto de vista, passando a elogiar o evento.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Disponível online em: <http://noticias.terra.com.br/educacao/historia/manifestantes-adotam-mascara-de-v-de-vinganca-como-simbolo-de-protestos,3e9ab3cd1336f310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>

<sup>95</sup> Disponível online em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/06/entenda-os-protestos-em-sp-contr-aumento-das-tarifas-do-transporte.html>

<sup>96</sup> Disponível online em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/a-imprensa-como-partido-politico>

<sup>97</sup> Disponível online em: <http://globoesporte.globo.com/futebol/copa-do-mundo/noticia/2014/07/apos-espera-de-fiasco-imprensa-muda-discurso-e-copa-e-sucesso-fora-do-pais.html>

A mídia brasileira só abraçou as manifestações a partir do momento em que ela pôde criar uma unificação dos protestos em torno da copa do mundo. Um dos momentos mais marcantes foi visto na decisiva manifestação pela redução da tarifa dos transportes públicos em São Paulo, em que o Movimento Passe Livre<sup>98</sup> dividiu em dois o seu protesto. Uma coluna seguiu em direção da Avenida Paulista, tradicional palco de manifestações, a outra ocupou a Ponte Roberto Marinho, no que se mostrou um cerco simbólico ao edifício da Rede Globo de Televisão<sup>99</sup>. A intimidação funcionou e o Jornal Nacional, se viu obrigado a divulgar a real pauta das reivindicações naquele dia.

Durante todo o mês de Julho de 2013 as máscaras de Guy Fawkes estiveram presentes, tanto nos protestos pacíficos de desobediência civil quanto nos distúrbios que destruíram bancos, edifícios públicos e viaturas da polícia. Porém, grupos políticos brasileiros de oposição ao governo, se aproveitaram do anonimato oferecido pela máscara e se utilizaram do nome múltiplo Anonymous Brasil para disseminar sua própria propaganda via facebook ou Twiter. A ação descuidada desses grupos revelou a fraude, que era facilmente detectada ao se pesquisar o canal de origem dos vídeos na internet e perceber que o vídeo estava em meio a farta propaganda partidária de viés oposicionista. Isto demonstra o quão democrático os nomes múltiplos podem ser e, ao mesmo tempo, o quão frágil uma guerrilha descentralizada e tão ramificada pode se tornar. Táticas de estética ativa e guerrilha podem em muitos casos ser usadas para dar cabo do próprio ideal revolucionário. Afinal, armas sempre serão usadas para bem ou para mal, à direita ou à esquerda ou qualquer outro tipo de polarização que termine em conflito.

---

<sup>98</sup> O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento social autônomo, apartidário, horizontal e independente, que luta por um transporte público de verdade, gratuito para o conjunto da população e fora da iniciativa privada. Disponível online em: <http://saopaulo.mpl.org.br/apresentacao/>

<sup>99</sup> Disponível online em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1296734-manifestantes-fecham-av-paulista-e-ponte-estaiada-em-protesto-em-sp.shtml>



## Capítulo 3

### Projetos de Experimentação Artística

#### 3.1 Esquina Democrática

Título: Esquina Democrática<sup>100</sup>

Ano: 2014

Tipologia: vídeo



Fig. 11: Esquina Democrática.

Seguindo o desenvolvimento previsto da dissertação, este capítulo apresenta os Projetos de Experimentação Artística desenvolvidos a partir das reflexões críticas e enquadramento teórico desenvolvidos até aqui: influência de estratégias de guerrilha poética nas ações de resistência contra a ditadura militar no Brasil, e novas práticas artísticas e estratégias de luta num mundo globalizado.

---

<sup>100</sup> Vídeo disponível online em: <https://vimeo.com/92028893>

Acredito que seja necessário um breve relato a respeito do meu interesse por arte política e suas propostas subversivas, antes de seguir adiante com a descrição sobre os projetos de experimentação artística propostos para a conclusão do Mestrado de Criação Artística Contemporânea. No período em que fui aluno de graduação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), fui membro do Diretório Acadêmico, o que me levou a integrar uma candidatura, que se dizia *situacionista*, que concorreu a eleição do Diretório Central dos Estudantes da UFMG (DCE/UFMG) em 2003<sup>101</sup>. Confesso que entrei sem querer, pois foi amigo que inscreveu nome para um dos três cargos de coordenador geral do DCE, sem me avisar do ocorrido. Como sabia que a candidatura não iria ser eleita, por estar restrita aos alunos de Ciências Humanas e de Artes, continuei por pura diversão. Como estabelecem as regras e os bons costumes de um bom *Détournement*, o humor e a ironia das peças de propaganda sugeridas pelos alunos devidamente inteirados em situacionismos, aumentavam ainda mais a diversão. A candidatura da qual fiz parte era chamada por *Sodoma i Gomorra*, e possuía o seguinte lema: *Do tempo em que luta de classes era a briga entre a quinta e a sexta série do colegial*. O lema era uma clara provocação à chapa concorrente ligada à União da Juventude Socialista (UJS)<sup>102</sup>. Como nossa chapa tinha uma galinha como presidente e propúnhamos gastar toda a verba em festas para a comunidade estudantil, não fomos levados a sério e perdemos a eleição<sup>103</sup>.

Porém, foi nesse movimento que me inteirei de alguns livros que mudaram/ despertaram meu interesse pelos movimentos artísticos utópicos descritos em *Assalto à Cultura*, de Stewart Home (2004) e *Guerrilha Psíquica* de Luther Blissett (2001). Desse período surgiu o meu primeiro experimento politicamente engajado. O vídeo, *A relação entre a mídia e sua audiência* (2006)<sup>104</sup>, onde hipnotizo uma galinha, também foi a maior audiência do meu canal do Youtube, chegando a 11mil visitas. O grande momento dessa empreitada foi um comentário elogioso de Stewart Home, porém o comentário desapareceu quando o artista/escritor inglês apagou sua conta no Youtube.

---

<sup>101</sup> <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2003/02/20/534569/duas-chapas-concorrem-s-eleies-dce-da-ufmg.html>

<sup>102</sup> <http://uj.s.org.br/>

<sup>103</sup> <https://www.ufmg.br/boletim/bol1389/sexta.shtml>

<sup>104</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Y-MqJ78pdnI>

Após a conclusão do curso, a corrente utópica da arte seguiu como uma comichão, esperando uma deixa para ter novamente vez. Entre 2005 e 2010, com a intenção de comprovar o rumor de que a imprensa do estado de Minas Gerais era censurada pelo poder econômico por meio das verbas públicas de publicidade do governo Aécio Neves<sup>105</sup>, me propus uma ação de sabotagem, que consistia em usar uma camiseta vermelha com uma estrela amarela em todas as entrevistas que eu concedesse no período. A camisa remetia às camisas do Partido dos Trabalhadores (PT) – estrela branca com fundo vermelho. Devido a essa associação, nenhuma das várias entrevistas que dei a um programa cultural da TV Minas, ligada ao governo foram para o ar. Durante este período somente uma foto foi publicada na mídia mineira. O jornal *Estado de Minas* a publicou na capa de seu caderno de cultura, oito meses depois de o governador ter deixado o cargo.



Fig. 12: Capa do caderno de Cultura do jornal *Estado de Minas* (03/08/2010)

Em *Esquina Democrática*, primeiro dos 3 projetos agora propostos, tento resgatar o bom humor e ironia dos tempos estudantis para estabelecer uma resposta provocativa a certos setores da sociedade brasileira que têm imensa saudade dos lucros pessoais e corporativos ganhos no período da Ditadura<sup>106</sup>. O Banco Itaú lançou no início de 2014 uma agenda, distribuída gratuitamente aos seus clientes, onde o dia 31 de março mereceu destaque por ser aniversário dos 50 anos da Revolução Militar Brasileira. A polêmica foi criada tão logo o conteúdo da agenda veio a público, obrigando o banco a recolher todas as agendas da circulação.<sup>107</sup> O episódio demonstra como as classes abastadas brasileiras ainda pensam em relação ao golpe. A *Folha de São Paulo*, um

<sup>105</sup> A censura do governo estatual ( PSDB,partido do centro / neoliberal) foi registrada no documentário, *Liberdade essa palavra* (Brasil, 2006) de Marcelo Baêta. Disponível online: <http://www.youtube.com/watch?v=3m1whvjKTNk>

<sup>106</sup> <http://www.viomundo.com.br/denuncias/em-cartazes-federacao-das-industrias-e-itaú-acusados-de-dar-apoio-a-ditadura-militar.html>

<sup>107</sup> <http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/02/itaú-recolhe-agendas-que-citavam-aniversario-da-revolucao-de-1964.html>

dos diários mais lidos do país sugeriu em seu editorial, “*Limites a Chávez*” em 17 de fevereiro de 2009, que a ditadura militar foi na verdade uma *ditabranda*<sup>108</sup>. E para mostrar a gravidade do assunto, o candidato de direita a Presidência da República do Brasil, Aécio Neves também corrobora com a ideia que os tanques do exército que tomaram as ruas do país eram parte de uma “revolução”<sup>109</sup>. Devido a essa postura, *surgiu-me a ideia* de comemorar o dia da “revolução” de 1964, ou como vimos no começo desse texto, capítulo 1, também poderíamos comemorar o Dia da mentira com uma boa dose de ironia. Atrevi-me a mexer nos brinquedos da elite financeira brasileira.

*Porque a ironia é questão tanto de interpretação quanto de intenção, ela pode ser classificada como “questão de compreensão silenciosa”: é questão de cumplicidade ideológica, um acordo baseado em compreensão partilhada sobre “como o mundo é”. A relação sujeito/objeto transforma-se em campos de força que desencadeiam processos singulares de individuação. O tornar-se irônico aqui é processo negociado entre duas entidades, no qual nos engajamos dotados de invenção que nos faz sentir e pensar de modo original e compartilhado. (Scovino, 2007: 99)*

Para tanto, comprei um soldado à corda, um tanto quanto desobediente na execução da performance. A ideia inicial era apenas fazer um vídeo registrando o ato de dar corda no boneco e vê-lo caminhar. Mas ainda faltava um cenário que pudesse contribuir com a execução da obra.

Por mero acaso, no dia exato da comemoração, me localizava na cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul onde, para minha felicidade, havia o local perfeito, o cruzamento entre a Rua da Praia e a Avenida Borges de Medeiros, conhecido no imaginário popular da cidade gaúcha por *Esquina Democrática*<sup>110</sup>. Palco de inúmeras manifestações ao longo da história da cidade, incluindo protestos no período da ditadura. O nome foi dado à esquina em 1982, após ser palco de manifestações a favor das “Diretas Já”, que lutavam pelo voto direto na eleição para presidente após o fim da ditadura. A coincidência não poderia ser mais perfeita, já que o local trouxe grande contribuição ao conteúdo do trabalho.

<sup>108</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.htm>

<sup>109</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/102200-em-evento-com-alckmin-aecio-chama-golpe-de-64-de-revolucao.shtml>

<sup>110</sup> Nos anos 70, a população elege a área como o espaço de seus encontros e manifestações públicas. Diversos grupos reúnem-se ali. Apresentam-se ali músicos, peças teatrais, reúnem-se grupos étnicos, a mídia realiza seus levantamentos de opinião. Na mobilização da sociedade civil para as primeiras eleições diretas em 1982, o largo, palco e cenário de debates políticos e sociais, passou a denominar-se “Esquina Democrática”. Disponível online em: [http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu\\_doc/historico\\_esquina\\_democratica1.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smc/usu_doc/historico_esquina_democratica1.pdf)

O que eu não esperava foi o fato de que durante as gravações, o trabalho se expandisse para além do vídeo. Propositadamente escolhi a face da esquina onde se localiza a fachada do Banco Itaú e por isso tive problemas com a fotografia. A luz do sol não me favoreceu, me levando a realizar várias gravações durante o mesmo dia, até alcançar uma tomada que me deixasse contente com o resultado. A curiosidade gerada pela situação durante a gravação criou um evento ao mesmo tempo lúdico e absurdo, onde um adulto (no caso, eu), desperdiçava seu dia a dar corda num soldado de brinquedo. Se considerarmos que a Rua da Praia é um tradicional ponto de vendedores ambulantes, junto ao fato de não estar colocando o boneco à venda, isso despertou ainda mais o interesse pela ação.

A curiosidade trouxe ao trabalho novos atores que tomaram parte do experimento. Em certa medida isso aproxima o trabalho às preocupações neoconcretistas, observadas em dois tópicos do manifesto escrito por de Hélio Oiticica, *O esquema geral da nova Objetividade: 3 – Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos.* (Oiticica, 1967). O artista Neoconcretos buscou possibilidade de produzir trabalhos de arte mais participativos, onde a obra era ativada pela subjetividade do *outro* e essa estratégia estética foi retomada na arte contemporânea, através da teoria de Nicolas Bourriaud, como *estética relacional*<sup>111</sup>.

*Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta. (Oiticica, 1967).*

Dentre os participantes anônimos, uma gari<sup>112</sup> que por duas vezes fez parte das gravações. Em uma das gravações ela se aproximou tanto com sua vassoura que tive a impressão de que ela iria varrer o boneco. Em verdade, ao ver a gravação posteriormente, me arrependi de não ter pedido a ela que varresse o boneco e o recolhesse ao seu cesto de lixo. Outra contribuição generosa foi da viatura policial que

---

<sup>111</sup> BOURRIAUD, N. (2008). Estética relacional, a política das relações. LAGNADO, Lisette. 27ª Bienal de São Paulo. Rio de Janeiro: Cobogó.

<sup>112</sup> Nome dada a profissão de varredor de ruas no Brasil.

constantemente rondava a frente da câmera, e no *take* final contribuiu com a trilha sonora ao ativar sua sirene.

A lente olho peixe usada para criar a ilusão de que o soldado de brinquedo possuía proporções mais próximas às humanas no vídeo. Essa mesma característica da caixa preta utilizada na documentação da ação, traz um toque de surrealismo que só se apresenta no registro digital. Como numa trucagem dos filmes dos primórdios do cinema realizados pelo cineasta e prestidigitador francês Georges Méliès, a lente exacerba as proporções gigantescas a mão que controla o boneco. Isso traz ao vídeo questões de desigualdade na relação de trabalho, criando uma metáfora da atuação de grandes capitalistas como os donos do Banco Itaú que contribuíram com a ditadura no Brasil.

Durante as aproximações evitei dar maiores detalhes do motivo de estar ali, evitando deixar que qualquer pista escapasse, para assim não direcionar os pedestres a uma conclusão, uma interpretação dada por mim. Quis deixar que a situação construída ao acaso fosse, por si só, o fio condutor simbólico. Até mesmo porque, apesar de toda a reflexão que o cinquentenário do golpe desferido à democracia brasileira em primeiro de abril de 2014 trouxe as classes intelectual e política brasileira, a maior parte dos setores sociais do país nem se deram conta do significado da data. Porém se reservou ao registro em vídeo todo o sabor ácido de uma ironia política, mesmo que menor e panfletária.

### **3.2 O Papel que me é dado pelo Estado**

**Título:**

**O Papel que me é dado pelo Estado, CEMIG;**

**O Papel que me é dado pelo Estado, Telemig celular;**

**O Papel que me é dado pelo Estado, FIFA**

**Ano: 2014**

**Tipologia: Fotografia**



Fig. 13: O Papel que me é dado pelo Estado.

Na política brasileira de hoje, a prática de “caixa dois”<sup>113</sup> como uma das formas de financiamento de campanhas eleitorais é regra. Veja-se as generosas contribuições de empresas e cidadãos abastados em busca de favores futuros, que lhes possam render contratos superfaturados que viabilizam rendimentos muito acima do que seria normal. Essa supervalorização de contratos é possível graças à prática de aparelhamento, por parte dos partidos políticos no poder, de empresas estatais e órgãos responsáveis por verbas públicas. O método de desvio de verbas públicas é visto em todas as esferas de poder brasileiras. O fato de que essas verbas em geral são provenientes do tesouro nacional, estadual ou municipal, demonstra que boa parte do montante é paga pelos cidadãos comuns, que assumem o papel de coadjuvantes nesse jogo enquanto contribuintes indiretos dessa prática. A verba que deveria ser convertida em benefício aos cidadãos acaba por se transformar em ricas campanhas publicitárias durante as eleições, isso quando não vai parar no bolso dos candidatos.

Para todo dinheiro conseguido de forma suja, é necessário que receba um tratamento estético de lavagem para que então possa ser reintroduzido no sistema financeiro brasileiro. A compra e venda de obras de artes, juntamente com o leilão de cavalos e o mercado de jogadores profissionais de futebol estão entre as melhores lavanderias disponíveis no mercado, por sua ampla capacidade de especulação de valores, pois os valores aplicados por esses mercados não possuem qualquer tipo de indicador papável, deixando a quantia de valores a serem transferidos ao bel-prazer dos envolvidos no negócio.

Minha proposta de trabalho em *O Papel Que Me É Dado Pelo Estado*, é de apropriar-me de faturas de serviços de empresas privadas e estatais, já devidamente pagas por mim e que sejam de empresas públicas ou privadas que apresentem indícios de, ou onde já se tenha confirmado, desvio de verbas e converte-las em trabalhos artísticos.

<sup>113</sup> O equivalente em Portugal “Caixa Dois” é a expressão “Saco Azul”



O objetivo é vender as fotografias em galerias de arte, promovendo um procedimento que se assemelha a uma Inserção em Circuitos Ideológicos de Cildo Meireles. Inserindo as fotografias no *suposto* circuito de lavagem de dinheiro ilícito oriundo dos caixa dois e que se utiliza da natureza especulativa de valores relacionados a obras de arte para legalizar o dinheiro desviado.

A diferença em relação ao procedimento de Cildo é que os objetos inseridos por ele contêm mensagens que subvertem a função inicial das garrafas e cédulas, criando uma contrapropaganda que buscava o despertar da sociedade brasileira no período da ditadura. Em *O papel que me é dado pelo Estado*, a inserção apresenta dois objetivos: 1 - O de reaver minha contribuição financeira junto ao esquema de fraude das contas públicas, assim como redistribuir o excedente para instituições de caridade devidamente credenciadas; 2 - Trazer à discussão a diferença entre valores declarados e o *valor real* de uma transação comercial que foi superfaturada. Se trata de papéis que deveriam ser legais, mas que trazem consigo a suspeita de uma transação fraudulenta operada por agentes do próprio Estado.

O segundo objetivo também busca inspiração em outro trabalho de Cildo, a instalação *Árvore de Dinheiro* (1969) que traz à tona a questão do valor real de objectos de uso quotidiano, que neste caso específico eram 100 notas de cruzeiro, e o valor especulativo que recebem quando estão à venda no mercado de arte. Em uma entrevista de 2013 à revista *Carbono* ele fala a respeito da questão:

*(...) o primeiro trabalho onde o dinheiro ganhou autonomia como material, como assunto, foi um trabalho de 1969 chamado Árvore do Dinheiro. Ela tratava da disparidade entre o valor de troca e o valor de uso, o valor real e o valor simbólico do dinheiro, mas aí já também trabalhando uma questão recorrente que é a da metáfora. E a Árvore do Dinheiro consistia em um objeto e um título. O objeto eram 100 notas de 1 Cruzeiro, ou Cruzeiro Novo, não me lembro como era a moeda da época. Então, eram cem notas de 1 Cruzeiro e o preço era 2 mil Cruzeiros. O que, de certa forma, sintetizava essa relação de valor simbólico e valor real dentro do universo da arte. Esse trabalho, mais tarde, gerou as notas de zeros e as moedas. De uma certa maneira, o Zero Cruzeiro eu fiz como uma espécie de síntese dessa questão que eu tinha colocado nesse trabalho Árvore do Dinheiro, mas se referindo, vamos dizer, à produção bidimensional, assim como a moedinha era a mesma coisa em relação à escultura, a coisa tridimensional. Mas isso já foi em 1974 (Meireles, 2013: 1-2)*

O trabalho *O papel que me é dado pelo Estado*, consiste numa série de fotografias de minhas faturas da Telemig Celular, empresa que financiou o caixa dois de PT e PSDB nas campanhas entre 1998 e 2002; bem como minhas contas da CEMIG no período



entre 2003 e a atualidade, que supostamente financiaram a campanha do candidato da oposição à presidência da república, Aécio Neves, cujo partido PSDB, gerencia a companhia responsável pela distribuição de energia elétrica no estado de Minas Gerais. Como o superfaturamento de obras também foi visto nas obras da Copa do Mundo FIFA de 2014, achei por bem incluir os bilhetes referentes as partidas futebol realizadas no Mineirão, e assistidas por mim durante realização daquele que é considerado o maior evento esportivo mundial. No início da elaboração do projeto pensei em simplesmente aprisionar as faturas em molduras e disponibilizá-las a venda. Entretanto, a coleção de papéis amassados sempre me deixou em dúvida se agradaria o gosto burguês, mesmo já estivesse acostumado a consumir esse tipo de piada artística, como os urinóis duchampianos e as a latinhas com fezes de Piero Manzoni.

Mas acabei por perceber que esse poderia não ser o método mais adequado para agregar valor ao produto, e que a melhor opção seria vender o registro do meu ato de desapego de minha coleção de faturas e bilhetes em fotografias com dimensões suficientes para causar um efeito de imponentia nas paredes que as receberiam. Aproveitando, é claro, a tendência de alta de consumo de fotografias que vem ditando o mercado brasileiro nos últimos anos.<sup>114</sup>

Definida a escolha da fotografia como suporte do trabalho, restava elaborar o conteúdo. Optei por trabalhar com uma série de fotos que, ao mesmo tempo que formam uma série, possam também ser vistas como independentes.

A primeira investida foi relacionada com as faturas da Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG)<sup>115</sup>, pois se suspeita da participação da empresa para engrossar o caixa dois das campanhas políticas do PSDB. Como os processos ligados ao PSDB seguem a passos lentos, nunca foram a julgamento. O principal nome do partido mineiro é o senador Aécio Neves, que governou o estado por oito anos entre 2003 e 2010.

Como a imprensa do estado de Minas sofre censura financeira, como demonstrei anteriormente no caso da camisa vermelha com estrela amarela, as informações a respeito do senador são muito controladas no estado. Na verdade, o nome do senador

---

<sup>114</sup> *O mercado de arte para a fotografia está cada vez mais aquecido, mais maduro, com mais pessoas interessadas em conhecer esta forma de expressão, conta Fernanda Feitosa, diretora da SP-Arte.* Disponível online em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-crescente-valorizacao-da-imagem-imp-,606524>

<sup>115</sup> <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/14-escandalos-de-corrupcao-envolvendo-Aecio-o-PSDB-e-aliados/4/32017>

também aparece supostamente ligado ao tráfico de drogas<sup>116</sup> e por aqui o imaginário popular diz que ele é famoso usuário de cocaína<sup>117</sup>, fato porém nunca provado, se porventura vier a ser real. Seja como for, tomei a liberdade de fazer uma alusão ao mito para acrescentar um pouco humor ao trabalho.

Depois de uma pequena pesquisa com usuários de cocaína, descobri que o material mais adequado para simular a droga em pó, seria o bicarbonato de sódio. São quatro fotos onde crio composições utilizando o bicarbonato sobre as faturas da CEMIG. Escolhi as faturas pelas datas e também por apresentarem, pelo passar dos anos, uma grande diferença em seu design. Procurei deixar que meu nome transparecesse em todas as faturas, para deixar a minha intenção de propositos da apropriação. Confesso que o uso do pó foi um dos responsáveis pela escolha da fotografia. Já que os testes em que experimentei uma mistura de pó de mármore e cola não foram exitosos em alcançar a semelhança necessária com a cocaína. O uso da cocaína encontra referência no trabalho *Cosmo coca 5 Hendrix-war, 1973*<sup>118</sup> de Helio Oiticica e Neville D'Almeida, onde algumas fotografias da instalação apresentam carreiras de cocaína que traçam desenhos sobre fotos de Jimi Hendrix.

A seguir produzi duas fotografias utilizando fotos de faturas da Telemig Celular, empresa operadora de telefones celulares e que se tornou pivô do famoso escândalo Mensalão<sup>119</sup>. O esquema de desvio de verbas públicas foi iniciado pelo PSDB de Minas Gerais e seguiu adiante por [com o envolvimento de?] membros do PT. Ambos partidos buscavam fundos para pagar suas campanhas eleitorais cada vez mais caras. Para não perder a piada, também usei porções, consideravelmente menores, de bicarbonato de sódio sobre as faturas e assim fazer ligação do senador mineiro ao caso. Também pinteí tarjas pretas ocultando todos os números do documento, criando uma alusão à pratica ilícita de desvio e lavagem de dinheiro. Fiz isso porque o caso Mensalão virou um circo político simbólico pela imprensa oposicionista<sup>120</sup> que, com todo seu poder e influência, conseguiu separar o processo de investigação em dois, um Petista e outro Peessedebista. Com isso o processo petista foi levado a julgamento às vésperas da eleição de 2010. Já o processo envolvendo o outro lado da mesma moeda segue a passos lentos até a presente data, permitindo que vários dos

---

<sup>116</sup> <http://jornalgnn.com.br/noticia/o-aeroporto-de-claudio-o-helicoptero-e-a-rota-do-trafico-de-drogas>

<sup>117</sup> Durante a partida entre as seleções de Brasil e Argentina, realizado no Mineirão em 19/06/2008, o governador homenageado pelo coro de setenta mil espectadores que cantava: "o Maradona, por que parou, parou por quê? O Aecinho cheira mais que você".

<sup>118</sup> <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>

<sup>119</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po0606201003.htm>

<sup>120</sup> [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_ed810\\_a\\_imprensa\\_e\\_oposicao](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed810_a_imprensa_e_oposicao)

participantes saiam livres, pois ao completarem 70 anos não podem mais ser criminalizados, segundo as leis brasileiras.

O terceiro trabalho da série *O papel que me é dado pelo Estado* tem relação direta com os gastos da Copa do Mundo FIFA. Nesse trabalho utilizo o bilhete referente à partida Bélgica X Argélia, realizada em 17/04/2014 no estádio do Mineirão em Belo Horizonte. Aqui utilizo minha coleção de moedas que recolhi em viagens que fiz. Assim poderia tratar como assunto o superfaturamento das obras do estádio<sup>121</sup> e, de lambuja, citar o fato de que a FIFA também é acusada de corrupção<sup>122</sup>.

Nessa proposta fica explícito o conteúdo político e, por que não dizer, panfletário do trabalho. Poderia ter pensado em algo mais sutil que deixasse o trabalho mais palatável ao consumo burguês. Como uma isca apetitosa pronta para fisgar um tubarão. Porém senti a necessidade de que o trabalho fosse uma afronta, dando-lhe uma perspectiva menos guerrilheira e mais ativista. Assim como Cildo escancarou a prática de tortura da repressão, ao amarrar e queimar galinhas vivas em um poste em chamas no trabalho *Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político (1970)*, levando os políticos mineiros, que comemoravam a data de seu mártir Tiradentes, a proferirem discursos enfurecidos condenando o trabalho. Meu desejo era sim de afronta aos atuais governantes do mesmo Estado.

Porém, até o momento em que escrevo essas linhas, o meu intuito inicial - usar as faturas que indicam minha contribuição indireta ao esquema de desvio de dinheiro, e reinseri-las na etapa de lavagem do dinheiro desviado, reavendo minha contribuição - não foi concluído, o que também inviabilizou o segundo objetivo pretendido.

Explico: devido à aproximação das eleições, a galeria com quem mantenho relações comerciais não pôs à mostra qualquer um destes trabalhos. Me pergunto também se, mesmo sob condições normais, o conteúdo panfletário explícito não poderia trazer algum constrangimento ou perda à galeria, já que uma boa parcela de seus clientes tem interesses políticos ligados ao governo do estado de Minas Gerais. Outra tentativa de institucionalizar o trabalho e agregar o valor institucional e assim despertar o interesse de colecionadores de arte, também foi em vão. Inscrevi os trabalhos em três eventos de artes plásticas com alguma importância no Brasil, porém não obteve êxito. Por esse ponto de vista, o trabalho é um total fracasso. Talvez, após o fim do período eleitoral a obra encontrem condições favoráveis para acontecer, porém fica a

---

<sup>121</sup> <http://esportes.estadao.com.br/noticias/geral,reforma-do-mineirao-foi-superfaturada-diz-tce-imp-,733499>

sensação de ver o cavalo selado passasse correndo diante dos meus olhos, sem poder montá-lo. Ainda não desisti de fazer com que o trabalho aconteça. Seguirei tentando veiculá-lo ao mercado de arte e assim ativar sua real potência.

---

<sup>122</sup> <http://blogs.wsj.com/riskandcompliance/2014/10/17/corruption-currents-from-suing-the-eu-to-fifa-refuses-reports-release/>

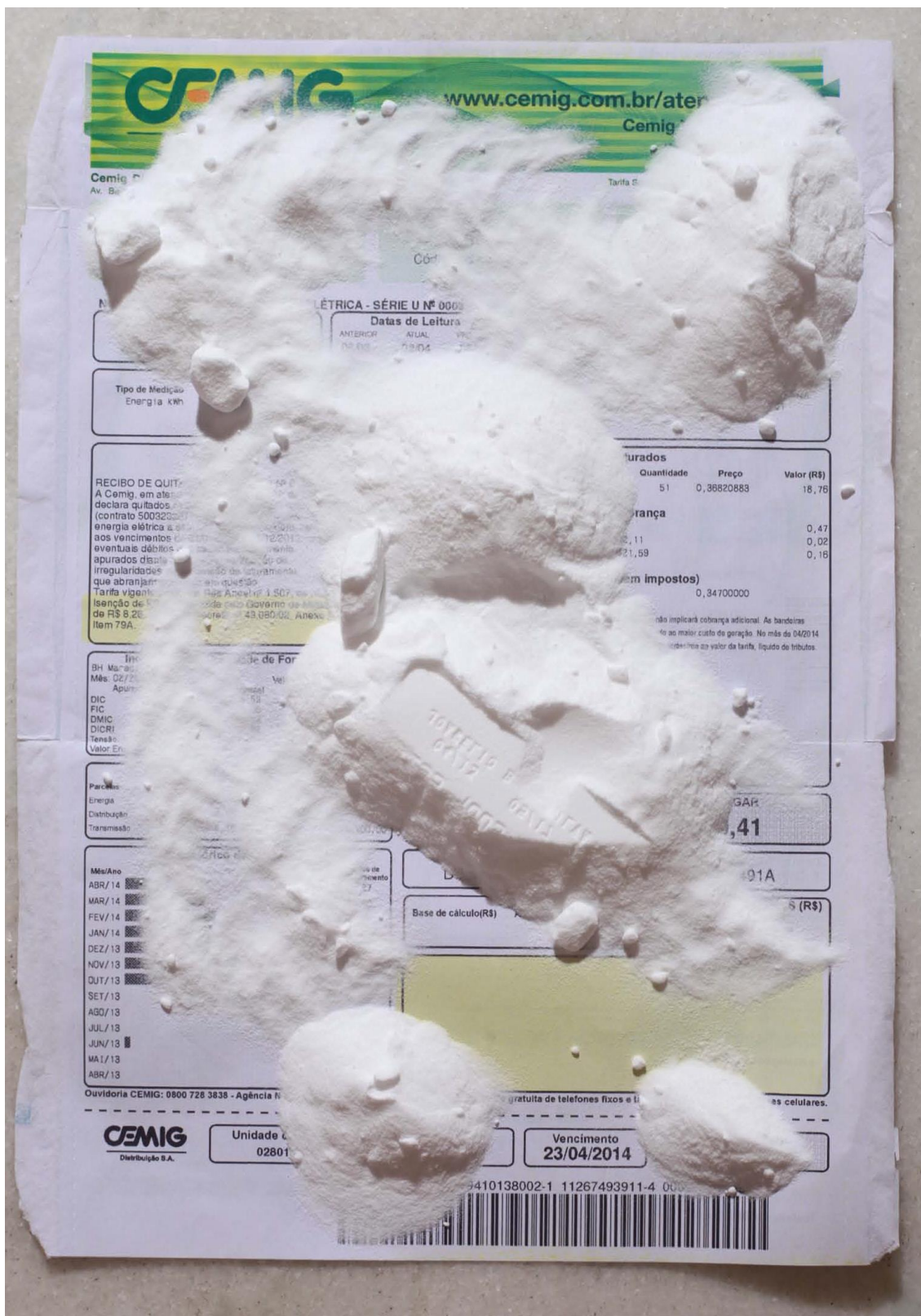


Fig. 14: O papel que me é dado pelo Estado – CEMIG. Dimensões: 65.4 cm x 100 cm



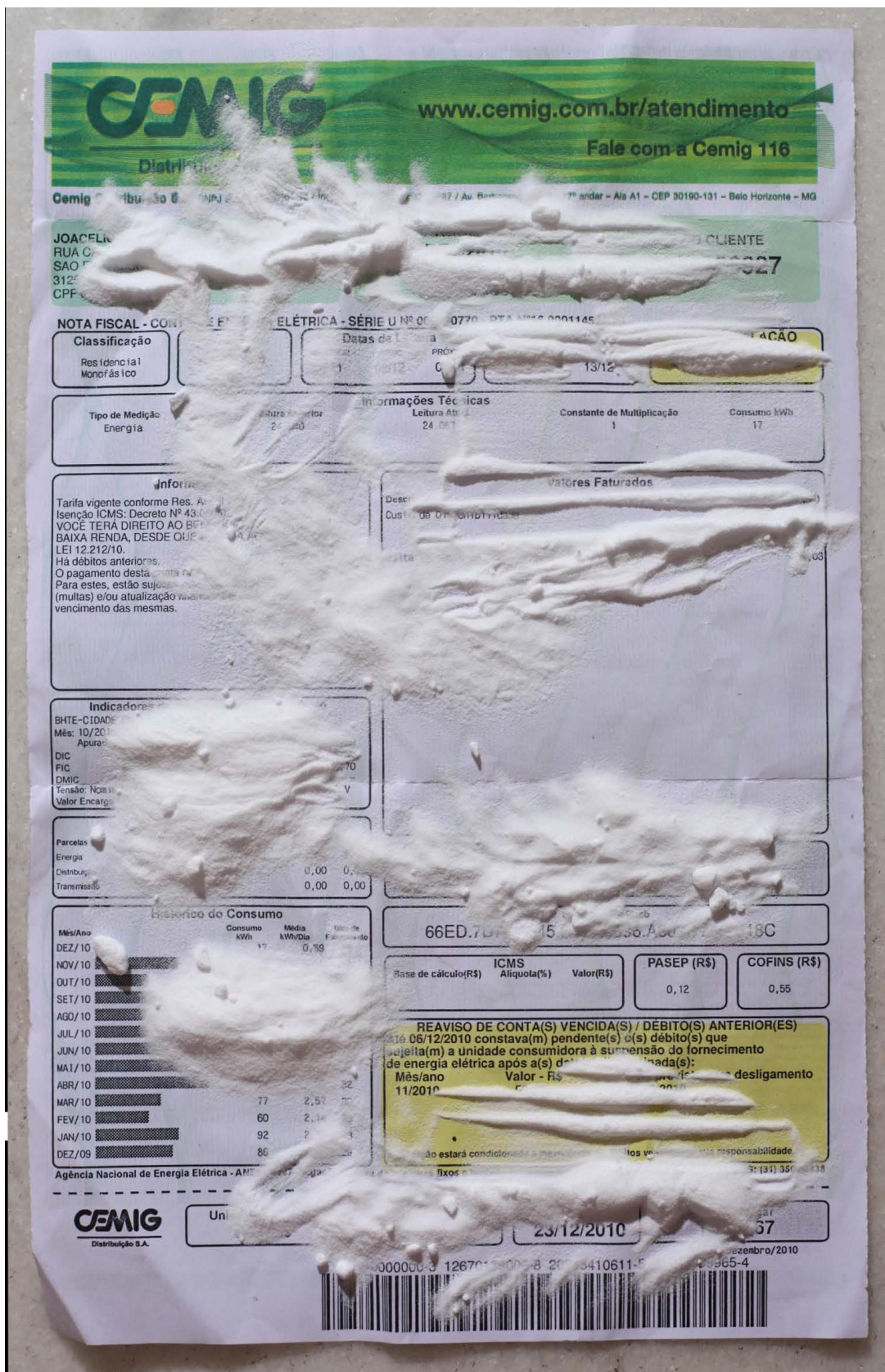


Fig. 15: O papel que me é dado pelo Estado – CEMIG. Dimensões: 65.4 cm x 100 cm



Fale com a Cemig: 0800 310 196  
atendimento@cemig.com.br  
www.cemig.com.br

**IDENTIFICADOR**

Referente a Janeiro 2006

JOACELIO BATISTA DA SILVA  
R C RAINHA  
SAO FRANCISCO  
31255-  
CPF

Nota Fiscal - Conta de Energia Elétrica - Série

(Leitura Atual: 18.54 - Leitura Anterior: 18.54) X Constante: 1 = Consumo kWh:

Serviços prestados pela Cemig  
Cálculo do Valor do Fornecimento: 114 kWh x R\$ 0,329942

Contribuição para o desenvolvimento  
Multa - conta  
Encargo de Capacidade

REAVISO - Até 05/01/2006, constava(m) pendente(s) o(s)

O não pagamento deste(s) débito(s) sujeitará a unidade consumidora a suspensão do fornecimento de energia elétrica, a partir de 30/01/2006. A religação estará condicionada ao pagamento dos vencidos de sua responsabilidade. Evite o corte. Deixe a(s) conta(s) sempre na unidade consumidora.

ICMS	Base de Cálculo	Aliquota	Valor

Valor PASEP	Valor COFINS	Reservado ao Fisco
R\$0,66		

**Histórico do Consumo de Energia Elétrica**

Mês/Ano	Consumo kWh	Média kWh/Dia	Faturas em Atraso
JAN/2006	114	3	
DEZ/2005	111	4	
NOV/2005	106	4	
OUT/2005	104	4	
SET/2005	104	4	
AGO/2005	104	4	
JUL/2005	104	4	
JUN/2005	104	4	
MAI/2005	104	4	
ABR/2005	104	4	
MAR/2005	104	4	
FEV/2005	104	4	
JAN/2005	104	4	

\* Tarifa de energia elétrica - R\$ 0,329942 por kWh - 01/01/2005.

\* Há débitos em aberto em relação ao fornecimento de energia elétrica. É importante que os débitos sejam quitados para evitar a suspensão do fornecimento de energia elétrica. Em caso de tempestades ou escassez de energia elétrica, a Cemig não se responsabiliza por danos materiais ou pessoais. Sempre que possível, desconecte os aparelhos eletrônicos como televisão, som, computador, etc; evite ligar aparelhos e motores elétricos.

Composição da tarifa	Fornecimento
	38
	72
	4
	43
	43
	100,00

**CEMIG**

Número da Conta: 4

Número da Fatura: 18

Valor da Fatura: R\$ 10,00

Valor a Pagar: R\$ 10,00


Janetiro/2006

8360000

502365000

Fig. 16: O papel que me é dado pelo Estado – CEMIG. Dimensões: 65.4 cm x 100 cm





Companhia Energética de Minas Gerais  
CNPJ 17.155.738/0001-54  
Ins. Estadual 062.002160.0057  
Av. Barbacena, 1200 CEP 30190-131  
Belo Horizonte - MG - Brasil

Fale com a Cemig: 0800 310 196  
atendimento@cemig.com.br  
www.cemig.com.br

**Identificador**

JOACELIO BATISTA DA SILVA  
R C  
SAO FRANCISCO  
3  
IDEN 92800

Nota Fiscal - Conta de Energia - Série 1001

(Leitura Atual: 1001) X Constante: 1

Valor (em R\$)

Serviços prestados: 10,40  
Cálculo do Valor do Fornecimento: 10,40  
Iluminação Pública da Prefeitura Municipal: 0,75  
Encargo de Capacidade Emergencial: 91 kWh R\$ 0,00

FEAVISO - Até 04/07/2003, constava o débito. O pagamento deste débito autoriza a suspensão do fornecimento de energia elétrica a partir de 29/07/2003, inclusive. A reativação estará condicionada à não existência de débitos vencidos de sua responsabilidade. (Resolução ANEEL 456/2000).

ICMS	Base de Cálculo	Alíquota	Valor
	4,17	3%	12,81

Esta conta contempla aumento integral de tarifa, autorizado pela Resolução ANEEL nº 165, de 07/04/2003.

Esclarecimentos: esta conta é com a Cemig.

**Histórico de energia elétrica**


Mês/Ano	Consumo kWh/dia	Faturas em atraso
JUL/2003	3	
JUN/2003	2	
MAI/2003	3	
ABR/2003		
MAR/2003		
FEV/2003	1	
JAN/2003	3	
DEZ/2002	4	
NOV/2002	3	
OUT/2002	4	
SET/2002	144	4
AGO/2002	137	4

**HA DÉBITOS ANTERIORES**

O critério de benefício da tarifa social mudou. Se você possui um dos cartões Bolsa Escola ou Alimentação ou Cartão Cidadão, procure a Agência do Correio mais próxima para fazer seu cadastramento, munido do seu Cartão Social, desta conta e de um documento, para fazer jus ao benefício.

Fig. 14: O papel que me é dado pelo Estado – CEMIG. Dimensões: 65.4 cm x 100 cm





**Telemig Celular**

JOACELIO BATISTA DA SILVA  
RUA CALDAS DA RAINHA, APT. 101  
SAO FRANCISCO  
31255-180 BELO HORIZONTE MG

CPF: [REDACTED]  
Nº CLIENTE: [REDACTED]  
DATA DE EMISSÃO: 04/12/2005  
COD. DÉBITO AUT.: [REDACTED]

MÊS: **Dezembro/2005**  
CELULAR (R\$): (031) [REDACTED]  
VENCIMENTO: **20/12/2005**  
TOTAL: [REDACTED]

**RESUMO DA CONTA**

**TELEMIG CELULAR**

VALORES MENSAIS  
CRÉDITOS E DÉBITOS  
Total com impostos

Total (R\$): [REDACTED]  
Valor (R\$): [REDACTED]

NOTA FISCAL FATURA DE SERVIÇOS DE TELECOMUNICAÇÕES NFFST Nº: 042986904 - série U1

**TELEMIG CELULAR S.A.**  
CNPJ 02.320.739/0001-06 Inscrição Estadual 062.728.1550080  
Insc. Municipal de Belo Horizonte 139885/001-X  
Rua Levindo Lopes, 258 - Belo Horizonte - MG - CEP 30140-170

**Serviço de atendimento ao cliente**  
Ligue grátis do seu celular: \*1404 ou 105 4(1) ou 0800704140  
(1) Para chamadas dentro da área de prestação da Telemig Celular  
Internet - www.telemigcelular.com.br  
Lojas - Lojas Telemig Celular ou credenciadas em todo o estado

Reservado ao Fisco: [REDACTED]

**DESCRIÇÃO DA CONTA**

Data	Hora	Origem/Destino	Quantidade	Nº chamado	Duração	Imposto %	Valor (R\$)
<b>VALORES MENSAIS</b>							
1-		[REDACTED]					[REDACTED]
2-		[REDACTED]					[REDACTED]
3-		[REDACTED]				ICMS-MG 25	[REDACTED]
4-		Serviços i.telemigcelular					[REDACTED]
5-		[REDACTED]					[REDACTED]
<b>Total</b>							
<b>CRÉDITOS E DÉBITOS</b>							
6-		CREDITO VLR MENSAL SERVIÇOS I.TELEMIG CELULAR					[REDACTED]
<b>Total</b>							
<b>RESUMO DE IMPOSTOS</b>							
Base de cálculo para ICMS-MG 25:						Valor de ICMS-MG 25:	[REDACTED]
Base de cálculo para ISS:						Valor de ISS:	[REDACTED]
<b>TOTAL COM IMPOSTOS TELEMIG CELULAR</b>							

**DEMONSTRATIVO DE UTILIZAÇÃO**

Para verificar o seu detalhamento de uso, solicite um demonstrativo através do \*1404 ou 105 4.

**CENTRAL DE ATENDIMENTO DA ANATEL: 0800 33 2001**

Ao ligar, informe o número da reclamação registrada na prestadora.

Pagamentos efetuados em cheques serão quitados somente após compensação.

Conforme Lei Federal, sobre a receita dos serviços de telecomunicações faturados nesta conta será destinado 1% ao FUST - Fundo de Universalização dos Serviços de Telecomunicações e 0,5% ao FUNTEL - Fundo para o Desenvolvimento Tecnológico das Telecomunicações. O pagamento dessas contribuições é de responsabilidade da Telemig Celular e não representa aumento de tarifa para o cliente.

Escolha o melhor dia de vencimento de sua conta: 1, 7, 12, 16, 20, 25

O não pagamento da conta no prazo de vencimento implica em: bloqueio do telefone e cancelamento do serviço, conforme disposto em contrato.

Regime especial AF/BH N-13.00.0103 de 18/08/2000 PTA N-16.44367-30 AIDF No. 001/2080 de 14/01/2001 da ADT/AFBH/SRF-I

Códigos de seleção de prestadora disponíveis na área de prestação da Telemig Celular, para: 15, Embratel - 21, Intelig - 23, CVT - 25, Telemar - 31, TIM - 41.

Esta conta poderá ser emitida em separado por operadora de longa distância utilizada. Se não, entre em contato com o serviço de atendimento da operadora de longa distância de sua escolha.

Após 90 dias do vencimento desta fatura, seu pagamento não quitará débitos provenientes de ligações de longa distância de outras operadoras (com exceção das ligações efetuadas dentro da área de prestação de serviços da Telemig Celular - código 14). Os valores das ligações eventualmente pagos por este documento serão devolvidos em forma de créditos nas próximas faturas.

JOACELIO BATISTA DA SILVA (031) [REDACTED]

CPF: [REDACTED]

MÊS: **Dezembro/2005**  
VENCIMENTO: **20/12/2005**  
TOTAL: **R\$ [REDACTED]**

Pagável nas Lotéricas, Banco Postal, bancos conveniados e Lojas Próprias.

Via Banco Autenticação mecânica no verso

031990064000-8 830335572009-3





Fig.

18: O papel que me é dado pelo Estado - TELEMIG CELULAR. Dimensões: 65.4 cm x 100 cm



**Telemig Celular**

JOACELIO BATISTA DA SILVA  
RUA CALDAS DA RAINHA, 20 BLOCO 6  
SAO FRANCISCO  
31255-180 BELO HORIZONTE MG

CPF: [REDACTED]  
DATA DE EMISSÃO: 04/01/2006  
COD. DÉBITO AUT.: [REDACTED]

MÊS: **Janeiro/2006**  
CELULAR (ES): (031) [REDACTED]  
VENCIMENTO: **20/01/2006**  
TOTAL: [REDACTED]

---

**RESUMO DA CONTA**

**TELEMIG CELULAR**  
VALORES MENSAIS  
Total com impostos

Total (R\$) [REDACTED]  
Valor (R\$) [REDACTED]

---

NOTA FISCAL FATURA DE SERVIÇOS DE TELECOMUNICAÇÕES Nº 043870152 - série U1  
TELEMIG CELULAR S.A.  
CNPJ 02 320 739/0001-06 - Inscrição Estadual 062.728.1F50000  
Inscrição Municipal de Belo Horizonte 139885/001-X  
Rua Levindo Lopes, 258 - Belo Horizonte - MG - CEP 30140-170

Serviço de [REDACTED] ao cliente. Ligue grátis do seu celular: \*1404 ou 105 4(1) ou 08007041404  
(1) Para chamadas dentro do território da Telemig Celular  
Lojas - Lojas Telemig Celular ou credenciados em todo o estado  
Internet - www.telemigcelular.com.br

Reservado ao Fisco: 49 [REDACTED] aa5f.fb01

---

**DESCRIÇÃO DA CONTA**

Data	Hora	Origem/Destino	Quantidade	Nº Chamado	Duração	Imposto %	Valor (R\$)
<b>VALORES MENSAIS</b>							
1-	[REDACTED]	[REDACTED]					[REDACTED]
2-	[REDACTED]	[REDACTED]					[REDACTED]
3-	[REDACTED]	[REDACTED]					[REDACTED]
4-	[REDACTED]	[REDACTED]					[REDACTED]
5-	[REDACTED]	[REDACTED]					[REDACTED]
<b>Total</b>							[REDACTED]

---

**RESUMO DE IMPOSTOS**

Base de cálculo ICMS-MG 25: [REDACTED]  
Base de cálculo ISS: [REDACTED]

Valor de ICMS-MG 25: [REDACTED]  
Valor de ISS: [REDACTED]

---

**TOTAL COM IMPOSTOS TELEMIG CELULAR**

Central de Atendimento da Anatel: 0800 33 2001.  
Ao ligar, informe o número da reclamação registrada na prestação de serviço.

**DEMONSTRATIVO DE UTILIZAÇÃO**  
Para verificar o seu detalhamento de uso, solicite um demonstrativo através do \*1404 ou 105 4.

---

- Conforme Lei Federal, sobre a receita dos serviços de telecomunicações faturados nesta conta será destinado 1% ao FUST - Fundo de Universalização dos Serviços de Telecomunicações - 0,5% ao FUNTEL - Fundo para o Desenvolvimento Tecnológico das Telecomunicações. O pagamento dessas contribuições é de responsabilidade da Telemig Celular e não representa aumento de tarifa para o cliente.  
- Escolha o melhor dia de vencimento: 13, 16, 20, 25.  
- O não pagamento da conta no prazo de vencimento acarretará em: bloqueio do telefone e cobrança de multa contratual, conforme disposto em contrato.  
- Códigos de seleção de prestadora de serviço: 11, Intelig - 23, GVT - 25, [REDACTED].  
- Esta conta poderá ser emitida em separado, para a prestadora de longa distância.  
- Após 90 dias do vencimento desta fatura, seu pagamento não quitará débitos provenientes de longa distância de outras operadoras (com exceção das ligações efetuadas dentro da área de prestação de serviços da Telemig Celular utilizando o 14). Os valores de tais ligações eventualmente pagos por este documento serão devolvidos em forma de créditos nas próximas faturas.  
- Regime especial AF/BH N-13.00.0103 de 18/08/2000 PTA N-16.44367-30 AIDF No. 001208062001, de 25/06/2001 da AN/AFBH/SRF-I

---

JOACELIO BATISTA DA SILVA  
CPF/CNPJ: [REDACTED]

MÊS: **Janeiro/2006**  
VENCIMENTO: **20/01/2006**  
TOTAL: [REDACTED]

PAGÁVEL NAS LOTÉRICAS, BANCO POSTAL, BANCOS CONVENIADOS E LOJAS PRÓPRIAS.  
PAGAMENTOS EFETUADOS EM CHEQUES SERÃO QUITADOS SOMENTE APÓS COMPENSAÇÃO.

VIA BANCO AUTENTICAÇÃO MECÂNICA NO VERSO




Fig. 19: O papel que me é dado pelo Estado - TELEMIG CELULAR. Dimensões: 65.4 cm x 100 cm





Fig. 20: O papel que me é dado pelo Estado - FIFA. Dimensões: 100 cm x 65.4 cm

### 3.3 Sem Título e Sem Autor

Título: Sem Título e sem Autor

Ano: 2014

Tipologia: Mitopoese.



Fig. 20: Géodésio feito de cavaletes. Facebook

Após desenvolvimento e conclusão de meus anteriores projetos, era chegada a hora de pôr em prática as teorias e manuais de *terrorismo poético* e mitopoese. Por essas características, o trabalho a seguir pode até mesmo vir a ser considerado como uma ficção. E por isso mesmo será narrado em terceira pessoa, na tentativa de me afastar da autoria do mesmo. Mesmo se a essa altura esse desejo se tornou um tanto quanto utópico.

Foi necessária bastante observação do momento político do Brasil para encontrar um lugar que fosse comum tanto para eleitores de direita quanto de esquerda, em busca de criar um mito que convergisse as críticas de ambos os lados do espectro político

em sua indignação do desvio ilegal de verbas públicas para financiamento das eleições. Para se ter uma ideia, somente os gastos declarados pelos partidos ao Tribunal Superior Eleitoral (TSE), ascendem a quantia de R\$ 73,9 bilhões<sup>123</sup>.

A brecha veio através de propagandas partidárias, vistas em cavaletes (ou *placards*, como são chamados em Portugal) que não só traziam poluição visual mas também obstruíam o curso rotineiro dos pedestres ao ocupar calçadas e canteiros centrais de avenidas em todo Brasil. A revolta comum pode ser vista na destruição dos mesmos por todas as ruas, independente da orientação ideológica partidária. Uma campanha na internet, *Já chutou seu cavalete hoje?*<sup>124</sup>, iniciada durante as eleições municipais de 2012 incentivava a performance coletiva contra as peças publicitárias. Já impregnada no consciente coletivo, a campanha depredatória seguiu nas eleições presidenciais de 2014, levando a Justiça Eleitoral, órgão responsável pela condução das eleições no Brasil, a proibir esse tipo de *apetrechos de propaganda* para as eleições seguintes<sup>125</sup>.



Fig. 21: Abrigo Improvisado com os cavaletes de propaganda por um morador de rua.

Os cavaletes se transformaram em um inimigo comum também por serem um símbolo do desperdício de dinheiro pelas campanhas partidárias. Por outro lado, uma contrarreação natural e mais positiva também foi vista pelas ruas. Os cavaletes começaram a ser apropriados por artistas que os usavam como suporte de pintura e

<sup>123</sup> <http://eleicoes.uol.com.br/2014/noticias/2014/08/02/r-74-bilhoes-campanhas-eleitorais-vaao-custar-ate-tres-copas-do-mundo.htm>

<sup>124</sup> <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2012-09-01/campanha-nas-redes-sociais-incentiva-chute-em-cavaletes-de-candidatos.html>

<sup>125</sup> <http://cgn.uol.com.br/noticia/105257/cavaletes-estao-com-os-dias-contados-mas-ainda-atrapalham-muita-gente>

pichações, chegando a criar um evento visto em várias cidades do país, chamado Cavalete Parade<sup>126</sup>.

Outra forma de apropriação foi a dos moradores de rua (os “sem-abrigo”, como são conhecidos em Portugal) que construíam abrigos improvisados com a madeira e lona recolhida a partir dos objetos publicitários. As condições de vida dos sem-teto e a precariedade das matérias utilizados davam o tom das construções de reciclagem<sup>127</sup>.

Os abrigos improvisados encontraram opositores em jornais mais conservadores que alegavam que as barracas eram usadas para consumo de drogas<sup>128</sup>. A adaptação dos cavaletes para moradia remete a uma obra do artista belga radicado no México, Francis Alÿs: *Vivienda Para Todos* (1994). Cuauhtémoc Medina, curador mexicano escreve sobre a obra:

Hay pocas escenas tan famosas en el cine americano como la falda de Marilyn Monroe en La comezón del séptimo año (1955) levantándose con el viento que sale de un respiradero del tren subterráneo. El 21 de agosto de 1994, el día de las elecciones presidenciales en México, Alÿs utilizó un procedimiento similar para llevar a cabo una crítica escultórica de la demagogia política. Mientras los ciudadanos mexicanos votaban para elegir a sus gobernantes, Alÿs transformó el vacío del lenguaje en arquitectura. Reciclando Banderolas impresas con propaganda electoral de los diversos candidatos a la presidencia de México, (...) Por frágil y efímera que la construcción de Alÿs nos parezca, era mucho más sólida y real que las promesas de los políticos. La obra llevaba a cabo una doble operación de crítica ideológica: destacaba el vacío del lenguaje público e intentaba, así fuera modestamente, realizar nuestros sueños traicionados. (Medina. 2006: 29)

Outros artistas abordam o tema porém suas obras apresentam uma abordagem assistencial. O artista polonês Krzysztof Wodiczko desenvolveu o *Homeless Vehicle Project* (1988-1989), pensado a partir do “carrinho de sobrevivência” que alguns sem-abrigo tradicionalmente usam. Pretendia-se que os novos veículos servissem não só para abrigo pessoal, mas também como meio para recolha de objetos, transformando os sem-abrigo em recolectores.<sup>129</sup> Outra iniciativa semelhante é desenvolvida pelo artista sul-africano Doung Anwar Jahangeer em conjunto com o vendedor de rua

<sup>126</sup> <http://eleicoes.uol.com.br/2012/noticias/2012/09/24/apos-movimento-em-redes-sociais-cavaletes-e-santinhos-viram-arte-ou-sao-depredados.htm>

<sup>127</sup> <http://www.gazetadopovo.com.br/vidapublica/eleicoes/2014/conteudo.phtml?id=1501501>

<sup>128</sup> <http://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,cavaletes-de-candidatos-viram-moradia-para-usuarios-de-crack,1569819>

<sup>129</sup> O projecto se tornou especialmente controverso a partir do momento em que tornou os sem-abrigo demasiado visíveis, expondo essa chaga social. Cf. Ascher, L. (2010), “Krzysztof Wodiczko: Public Space: Commodity or Culture”, *Streetnotes*, 18, Spring 2010. <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/ascher.html>

Moses Gwiba, que desenvolveram uma caixa ambulante que se transforma numa loja portátil, chamada *Spaza-de-move-on* (2008)<sup>130</sup>.

O assistencialismo tem grande apelo no imaginário popular, que aliados ao desprezo aos cavaletes apresentaram a brecha perfeita para a explosão simbólica, colocando em prática as técnicas de *terrorismo poético* e construção mitológica do herói, propostos no decorrer desta dissertação.

*Sem Título e Sem Autor*: um assalto poético com o intuito de atingir o imaginário coletivo da cidade, sem título e sem autor, realizado a partir do furto de cavaletes utilizados em propaganda política, sem qualquer restrição partidária ou ideológica. Todos que desperdiçam dinheiro com esse lixo e estiverem no caminho serão roubados, reciclados e transformados em abrigos que serão doados a moradores de rua da cidade de Belo Horizonte. E assim conferindo justiça poética ao desperdício de recursos que poderiam ter melhor uso, se aplicados pelo bem comum.

Dentre as 10 pessoas que participaram neste projeto, nenhuma tomou parte de todo o processo conspiratório. As tarefas foram divididas em quatro etapas: 1 – planejamento; 2 – roubo; 3 – construção; 4 - divulgação. A idéia era de que a maioria dos envolvidos não tivesse noção do todo do projeto. Fazendo uso de uma velha tática de guerrilha, a opção de grupos distintos para cada etapa do projeto minimizou as chances de que os autores do assalto fossem descobertos.

#### 1 – Planejamento

O planejamento inicial era construir várias barracas e distribuí-las entre os sem-tetos. Porém surgiu a ideia de construir algo que chamasse mais a atenção das pessoas que passassem pelo local e trouxesse o desperdício de recursos à discussão, em período eleitoral. Foi então sugerido por um dos membros do planejamento o uso de uma estrutura geodésica. Em boa verdade, a complexidade arquitetônica para tal construção acabou por limitar o tempo disponível de viabilizar o projeto antes do fim do pleito eleitoral, explorando assim o clima de reflexão política que rodeia o período do sufrágio popular.

Assim, o curto período de tempo disponível obrigou ao grupo a construir apenas um geodésico, e se decidiu que o mesmo seria construído uma semana antes da data limite. O local escolhido para implementação do plano deveria ser no centro da cidade, num local de movimentação urbana constante e que, obviamente, facilitasse o acesso

---

<sup>130</sup> <http://www.designother90.org/solution/spazademoveon/>

dos moradores de rua ao geodésico. Foi escolhida uma calçada em frente às escadarias de entrada do metro, estação Lagoinha. Também optamos por deixar a estrutura arquitetônica sobre um dos viadutos de acesso ao centro da cidade *de Belo Horizonte*, diminuindo assim a possibilidade de um eventual estrago causado pelas chuvas.

Definimos também que os furtos seriam realizados próximo à casa de um dos membros do coletivo. Isso facilitaria a ocultação do material desviado ilegalmente, para que então fosse encaminhado à oficina onde seria reciclado e preparado para o uso.

Foi decidido que não haveria nenhum tipo de assinatura. Em se concretizando o objetivo, o mito deveria acontecer com o mínimo de intervenção sobre o objeto. Não haveria qualquer reivindicação de propriedade intelectual, evitando assim qualquer eventual tentativa de institucionalização e consequentemente abolindo qualquer tipo de transação financeira do mesmo. Seriam feitos alguns registros fotográficos que, se necessário, seriam utilizados na etapa seguinte de divulgação. Todos os participantes se comprometeram verbalmente com estes termos.

A divulgação seria feita através de uma denúncia anônima a imprensa. Porém, no último momento nos apoiamos a um dos eventos de facebook relacionados a ao Cavalete Parade. A partir daí o trabalho tomou rumo próprio a viralização mediática.

## 2 – Roubo

Os roubos ocorriam em dois momentos distintos. Pouco antes do recolhimento dos cavaletes pelas equipes partidárias, aproveitando do entardecer e início da noite, agindo por entre as sombras. Também nos aproveitamos dos cavaletes esquecidos nas ruas madrugada adentro, o que facilitava ainda mais a coleta dos mesmos. Curiosamente, durante toda a semana não houve qualquer incidente com a polícia ou com os militantes responsáveis pelos cavaletes. Posteriormente, em uma conversa informal com membro de uma das campanhas, foi dito que nenhum dos candidatos denunciou o roubo de seu material promocional. O intuito era evitar propaganda negativa entre os eleitores.

Para facilitar a ocultação, desmontávamos a estrutura dos cavaletes em ruas próximas e com pouco movimento, retirando a lona e empilhando a madeira. O material era reunido em uma esquina estratégica para que então fosse enviado ao esconderijo. Foram roubados 80 cavaletes dos mais variados tipos. Infelizmente nem todos



puderam ser aproveitados devido à qualidade baixa do material utilizado por algumas campanhas.

### 3 – Construção.

A montagem foi iniciada por volta das 2 horas da manhã do dia 30 de setembro de 2014. O local escolhido estava bem iluminado e havia constante movimentação de moradores de rua. O grupo de montagem permaneceu por lá até as 6 horas, indo embora com o dia já claro e com um alto fluxo de pedestres rumo ao trabalho. Isso permitiu observar as primeiras reações das pessoas ao objeto da intervenção urbana. Viaturas policiais passaram pelo local observando o movimento de instalação da estrutura. Em momento algum houve qualquer tipo de abordagem oficial.

Pouco depois das 4 horas, um bêbado alegando ser membro da Polícia Civil, se aproximou do grupo e disse com certa veemência que a montagem naquele local era ilegal, portanto devíamos deixar o lugar imediatamente. O grupo decidiu não dar ouvidos e seguiu com a montagem até ao fim.

Houve também várias abordagens por parte dos moradores do local, sempre perguntando sobre a propósito de tudo aquilo. O grupo procurou responder a todos de forma cordial, mas sem dar maiores detalhes sobre a estrutura, nem qualquer informação sobre sua finalidade. Quando um sem teto percebeu que a estrutura construída poderia se tornar um abrigo, aproximou e se ofereceu para tomar conta do mesmo. Não houve qualquer objeção por parte dos proponentes.

Com o início do fluxo de trabalhadores rumo ao trabalho, várias pessoas fotografaram a estrutura com seus aparelhos celulares. A curiosidade dos pedestres não foi saciada pelo grupo, até que um deles percebeu que aquilo era uma casa para os mendigos daquele local. Imediatamente a curiosidade foi trocada por um atmosfera de parabenização aos responsáveis e surgiram as primeiras promessas de publicação no Facebook.

Por volta das 5 horas, as lonas começaram a ser aplicadas por toda estrutura. Com o término da aplicação do material o grupo se dispersou, ficando para trás apenas um dos sócios da empreitada responsável pelos registros fotográficos. Nenhum dos responsáveis retornou ao local da montagem dentro das 48 horas que sucederam o fato.

### 4 - Divulgação

Hora de criar o mito. Se houve divulgação por parte dos transeuntes, ela não chegou ao conhecimento das pessoas incumbidas da divulgação. Foi pedido a uma terceira pessoa que divulgasse uma foto em dois grupos de Facebook relacionados à Cavalete Parade, assim como o teor das mensagens que cada uma das postagens deveria conter. O usuário do Facebook, Raul Goulart publicou as fotos em dois grupos. A seguir seguem o conteúdo das postagens e reportagens que se seguiram, como também os números contabilizados pelo site de relacionamento.

01/10/2014. Grupo Cavalete Parade<sup>131</sup>: 1.003 likes. 1.306 compartilhamentos.

*Olá pessoal, achei muito massa o trabalho de ativistas de BH. Construíram 'iglus' de cavaletes de propaganda política para moradores de rua.*

02/10/2014. Cavalete Parade cwb 2014<sup>132</sup>. 26 likes. 35 compartilhamentos.

*Que massa esse pessoal de BH, aproveitando os cavaletes das campanhas políticas para fazer arte. Muito bacana ver que preocuparam com o pessoal que dorme nas ruas. Fazendo esse tipo de 'iglu'. Uma maneira legal de ajudar o próximo. Parabéns galera.*

A partir das postagens feitas no Facebook, blogs e páginas de notícia na internet também repercutiram as fotos:

02/10/2014. Site WWW.bhaz.com.br. 3,4 mil recomendações via Facebook.

*Cavaletes transformados em “iglus” para moradores de rua chamam atenção no Centro de BH*

*Cavaletes utilizados na campanha política em Belo Horizonte ganharam nova forma e passaram a chamar atenção, de forma diferente, dos pedestres e motoristas que circulam pela região Central da cidade, nesta semana. Os objetos que têm como finalidade divulgar candidaturas foram transformados em moradia para pessoas em situação de rua.*

*Um universitário que passava nas proximidades da passarela da Estação Lagoinha flagrou as “construções” e divulgou os cliques no Facebook. As imagens estão entre os assuntos mais comentados por usuários da rede social, nesta quinta-feira (2). “Além da boa ideia de reciclagem, o “iglu” se misturou as formas do entorno. As curvas e as torres ao fundo me fizeram lembrar Brasília. Obra de arte, para mim!”, escreveu uma internauta ao comentar a imagem.*

---

<sup>131</sup> <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=280655152130907&set=o.482258595120549&type=1>

<sup>132</sup> <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=280666165463139&set=o.524326357713032&type=1>

*“Boa! Até quem fim uma utilidade para o dinheiro que é perdido nessas campanhas vergonhosas”, escreveu um segundo usuário do Facebook. “Tinha que servir para alguma coisa!!! Gostei demais!”, escreveu outra.*

*Apesar da série de elogios, ainda não se sabe quem são os responsáveis pelas inusitadas “casas”.*

*A repercussão relacionada à iniciativa é tanta que eles foram parar em uma página chamada de “Cavalete Parade”, que reúne dezenas de fotos de cavaletes estilizados. As imagens publicadas no espaço tem como cenário diferentes cidades Brasil afora. Confira abaixo algumas das produções consideradas mais criativas: (Costa, 2014)<sup>133</sup>*

04/10/2014. Site [www.jornaltudobh.com.br](http://www.jornaltudobh.com.br). 163 recomendações via Facebook.

*Cavaletes de campanha política ganham nova utilidade no centro de BH.*

*Ação foi bastante elogiada em página do Facebook.*

*Os cavaletes utilizados na campanha política dessas eleições vêm chamando a atenção no centro da capital mineira por conta de uma nova utilidade: eles foram aproveitados para montar abrigos para moradores de rua.*

*As “cabanas” ficam na região da Lagoinha e foram registradas por um universitário que achou curioso o fato e compartilhou em uma página do Facebook chamada “Cavalete Parade” destinada a divulgar reutilização dos cavaletes de propaganda política para fins artísticos.*

*Apesar da popularidade, os responsáveis por criar essas espécies de “iglus” no centro de Belo Horizonte ainda não identificados.<sup>134</sup> (Braga, 2014)*

Até o momento da escrita desse texto não foram encontradas mais publicações a respeito na internet. Segundo relato de um dos participantes do atentado poético, houve uma menção rápida do ocorrido em um popular programa, Balanço Geral da TV Record<sup>135</sup>. Porém, não foram encontrados registros na internet que comprovem a existência do comentário.

Segundo relatos do Facebook, a estrutura não durou nem um dia. Não se sabe o que, ou quem a destruiu. Ironicamente quando as fotos foram publicadas na internet, dois dias depois, só haviam restos das estruturas abandonados no local. Isso impossibilitou ao público, que teve conhecimento da estrutura pela internet, de visitar a intervenção

---

<sup>133</sup> Roberth Costa, 02/10/2014 <http://www.bhaz.com.br/cavaletes-transformados-em-iglus-para-moradores-de-rua-chamam-atencao-no-centro-de-bh/>

<sup>134</sup> Bruna Braga, 04/10/2014. Disponível online em: <http://www.jornaltudobh.com.br/tudo-mais/cavaletes-de-campanha-politica-ganham-nova-utilidade-no-centro-de-bh/>

urbana. A postagem no Facebook que sugeria uma ação de “ativistas”, que reciclavam o desperdício de dinheiro das campanhas num projeto de cunho assistencial, deu à ação o simbolismo necessário que serviu de gatilho para o conceito proposto.

Pelos comentários observados no Facebook, o exercício de mitopoese praticado na construção do *Iglu* para moradores de rua, alcançou seus objetivos iniciais e trouxe o assunto do desperdício de verbas à discussão na internet. O anonimato dos executores do trabalho com características assistencialistas, que se negam a assumir a autoria do projeto, cria uma áurea heróica em torno do feito. Chegou-se a comentar em uma postagem do Facebook que um arquiteto viciado em crack era o responsável pelo trabalho. A confirmação das reais potencialidades das práticas propostas pelas vanguardas utópicas comprova o grande potencial simbólico das técnicas de *terrorismo poético*. Com a devida brecha, esses procedimentos estéticos podem despertar corações e mentes mais desavisados.

Se depender do entusiasmo das pessoas que fizeram parte do projeto, novas tentativas de atingir o consciente coletivo com bombas simbólicas seguirão firme, tão logo apareçam novas brechas a serem exploradas.

---

<sup>135</sup> Exibido em 07/12/2014



Início » Notícias » BH » [Cavaletes transformados em "iglus" para moradores de rua chamam atenção no Centro de BH](#)

## Cavaletes transformados em "iglus" para moradores de rua chamam atenção no Centro de BH

02/10/2014

[Curte](#) [Compartilhar](#) 3,4 mil

[Tweeter](#) 17

[G+](#) [Você marcou](#)

Com [Robert Costa](#)

Cavaletes utilizados na [campanha política](#) em [Belo Horizonte](#) ganharam nova forma e passaram a chamar atenção, de forma diferente, dos pedestres e motoristas que circulam pela região Central da cidade, nesta semana. Os objetos que têm como finalidade divulgar candidaturas foram transformados em moradia para pessoas em situação de rua.



Foto: Reprodução/Facebook – Raul Goulart

Um universitário que passava nas proximidades da passarela da Estação Lagoinha flagrou as "construções" e divulgou os cliques no Facebook. As imagens estão entre os assuntos mais comentados por usuários da [rede social](#), nesta quinta-feira (2). "Além da boa ideia de reciclagem, o 'iglu' se misturou as formas do entorno. As curvas e as torres ao fundo me fizeram lembrar Brasília. Obra de arte, para mim!", escreveu uma internauta ao comentar a imagem.



Foto: Reprodução/Facebook – Raul Goulart

"Boa! Além quem fim uma utilidade para o dinheiro que é perdido nessas campanhas vergonhosas", escreveu um segundo usuário do Facebook. "Tinha que servir para alguma coisa!!! Gostei demais!", escreveu outra.

Apesar da série de elogios, ainda não se sabe quem são os responsáveis pelas inusitadas "casas".

A repercussão relacionada à iniciativa é tanta que eles foram parar em uma página chamada de "Cavalate Parade", que reúne dezenas de fotos de cavaletes estilizados. As imagens publicadas no espaço tem como cenário diferentes cidades Brasil afora. Confira abaixo algumas das produções consideradas mais criativas:

Fig. 22: Notícia sobre o Géodésio no site Bhaz.



## Conclusão.

A presente dissertação propunha-se trazer uma reflexão crítica e teórica a respeito da influência das vanguardas utópicas e técnicas de guerrilha poética na história recente do Brasil. Tratando-se porém de uma dissertação “por projeto”, essa investigação teórica, desenvolvida nos dois primeiros capítulos, foi complementada e consolidada por uma prática de experimentação e produção artística. Daí resultaram os três projectos apresentados no terceiro capítulo: *Esquina Democrática*, *O Papel Que Me É Dado pelo Estado*, *Sem Título e Sem Autor* - pensados e produzidos numa aproximação àquilo que se designou de tradição utópica<sup>136</sup> da arte.

Na linha daquilo que fora proposto de início, o primeiro capítulo desenvolveu sobretudo uma abordagem histórica. Tomando como foco a arte brasileira no período da ditadura, ele se debruça sobre trabalhos de forte viés político, como os de Artur Barrio ou de Cildo Meireles, cujas Inserções (1970- ) acabaram inspirando meu segundo projeto, intitulado *O Papel Que Me É Dado Pelo Estado*.

Já o segundo capítulo estudou a convergência entre técnicas de guerrilha e efabulação mitopoética na luta contra o neoliberalismo num mundo globalizado. Aí se discutiu igualmente a forma como o mercado conseguiu se apropriou de algumas dessas experiências, nomeadamente em filmes como *V for Vendetta*, de 2006 (simultaneamente uma homenagem e uma deturpação das subversivas histórias do britânico Alan Moore). Produtos comerciais que, por sua vez, inspiraram novos comportamentos e mitos, com a máscara Guy Fawkes a ser usada por milhares de ativistas em todo o mundo.

Diante do tabuleiro de um jogo tão complexo, todas as peças se apresentam acinzentadas, por mais que os jogadores manifestem seu lado durante a partida, tentando estabelecer uma polarização entre o preto e o branco. Tanto artistas quanto ativistas e até, por que não, muitos dos guerrilheiros, acabam em algum momento por compartilhar a mesa de seus inimigos.

Devido à quantidade das nuances apresentadas durante o jogo, o sucesso da antiarte, *terrorismo poético* ou estética ativa para além do momento da execução em geral não permanece eticamente imaculado diante de uma análise mais crítica. E no entanto, a



designação de Vanguardas Utópicas dada por Stewart Home (2004) a esses movimentos artísticos do século XX, ainda se mostra como definição apropriada aos movimentos de mesma natureza política dos dias de hoje, até mesmo porque, podemos dizer que seu nêmeses, o capital em todas suas facetas, ainda mantém vigorosa influência na maioria das relações sociais humanas.

O capital por sua vez, acaba sempre por reinventar sua imagem, seja ela burguesa, globalizada, neoliberal ou totalitária. Essa característica de constante mutação lhe confere a aparência de indestrutível, explorando toda sua capacidade de adaptação e apropriação das próprias adversidades em novos produtos que contribuem tanto para o entorpecimento da sociedade espetáculo, como para a criação de novas modas que comercializem e incitem uma rebeldia controlada. Seja qual for a intenção final do capital, este nunca perderá de vista seu objetivo maior, o lucro.

Entretanto, os artistas utópicos que souberam atuar como o tigre descrito por Ho Chi Minh<sup>137</sup>, estão sempre prontos e dispostos a saírem das sombras e desferir ataques oportunos contra um inimigo infinitamente mais poderoso. A mordida do tigre sorrateiro acontece durante a execução dos assaltos estéticos, sejam eles desferidos em manifestações políticas que invadam ruas, sites de internet, ou qualquer outro campo de batalha onde surjam urgências populares. É nesse momento que a operação estética<sup>138</sup> deixa de existir enquanto arte e passa a integrar o processo político como um todo, que ocorre a indistinção entre o artista e o ativista político. É nesse espaço-tempo fugaz porém delimitado, que ocorre a *estética ativa* que possibilita que a *tradição utópica* exista.

Considerando embora que a tão aclamada revolução de integrar arte e a vida, desejada por artistas utópicos em todo mundo, só ocorra nessas *zonas autônomas temporárias* (Bey, 2001), suas ideias tal como os mitos sobrevivem ao desgaste do tempo. E mesmo que a história diga que foram todos derrotados e assimilados pelo inimigo, as sementes do simbolismo plantadas por Futuristas, Dadaístas, Surrealistas, Neoconcretos, e outras vanguardas utópicas citadas no texto podem ser vistas como pequenas vitórias. Pois, assim como o mito que se tornou Guy Fawkes, suas ideias renascem e germinam em multidões a cada nova manifestação política onde a antiarte e a estética ativa assumam papel de protagonismo.

---

<sup>136</sup> Cf. *supra*, Introdução.

<sup>137</sup> Cf. *supra*, 1.7 Manual de Guerrilha

<sup>138</sup> A expressão "operação estética" foi muito usada pelos críticos italianos nos anos 70, tornando-se também corrente em Portugal. Cf. Freitas e Wandschneider, 1998: 24.

Propostas e experimentos da antiarte, estética ativa, *terrorismo poético* e arte-sabotagem, eficazes no despertar da consciência, tal qual a mitopoese proposta por Blissett, para criar novos mitos propulsores para luta de classes *são algumas das armas* criadas por esses trabalhadores culturais.

Mesmo que essa imagem romântica de um guerreiro imaculado não encaixe na maioria das peças presentes no tabuleiro desse jogo, já que em sua grande maioria, os artistas, guerrilheiros e ativistas, sejam eles conduzidos pela vaidade ou por necessidades carnis, acabam por cometer deslizes que mancham sua conduta ideológica, esvaziando seu discurso político. Ou você morre jovem como herói, como Che Guevara, ou vive o bastante para se tornar o vilão<sup>139</sup>. Porém, a potência de suas obras aparentemente se mostra imune a isso e elas seguem inspirando com seu valor simbólico a utopia de gerações futuras. Assim possam ser elas o tigre responsável por derrubar o grande e, até aqui invencível, elefante capitalista.

---

<sup>139</sup> Parafraseando da frase de Harvey Dent no filme *The Dark Knight* (Nolan, C. 2008): *You either die a hero or you live long enough to see yourself become the villain.*



## Referências:

- Araújo, V. G. (2007) Antonio Manuel - A resposta política da arte contemporânea no Brasil. Disponível online em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/058.pdf>
- de Assis, É. G. (2006). Táticas lúdico-midiáticas no ativismo político contemporâneo.
- Barrio, A & Canongia, L. (2002). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro, Brasil: Modo Edições.
- Bey, H. (2001). TAZ: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad.
- Bey, H. (2003). *Caos: Terrorismo Poético & Outros Crimes Exemplares*. São Paulo, Brasil: Conrad Editora do Brasil.
- Breton, A. (1979 [1935]). "Situação surrealista do objecto" in *Manifestos do surrealismo*, Lisboa: Moraes Eds., 3.<sup>a</sup> ed., pp.295-329.
- Breton, A. (1924) Manifestos do Surrealismo. Disponível online em: <http://www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/Manifesto%20do%20Surrealismo%20%20Andr%20Breton.htm>
- Blissett, L. (2001). *Guerrilha Psíquica*. São Paulo, Brasil: Conrad Editora do Brasil.
- Bürger, P. (1993) *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (Vol. 26). Cendeac.
- Campbell, J. (1997). O herói de mil faces. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Brasil: Ed. Pensamento/ Cultrix.
- Canejo, C. M. (2006). Gestos efêmeros e obras tangíveis: a trajetória de Antonio Manuel. *Novos Estudos-CEBRAP*, (76), 265-273.
- Castells, Manuel (2007), A era da informação / Vol. 1: A sociedade em rede [trad. de: The rise of the network society]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3.<sup>a</sup> ed.
- Chirspiniانو, J. (2002). *Guerrilha Surreal*. São Paulo, Brasil: Conrad Editora do Brasil; Com-Arte.
- Cotrim, C., & Ferreira, G. (2001). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Cury, C. R. J. (1987). Educação e contradição: elementos metodológicos para uma teoria crítica do fenômeno educativo. Cortez.
- Danto, Arthur C. (1964), "The Artworld", *Journal of Philosophy*, LXI, pp. 571-584.
- Debord, Guy. (1998) *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- de Castro, A., Gullar, F., Weissmann, F., Clark, L., Pape, L., Jardim, R., & Spanúdis, T. (1959). Manifesto Neoconcreto. *Publicado originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (Março 21-22, 1959)*, 4-5.
- de Oliveira Negrão, J. J. (2004). O governo FHC e o neoliberalismo. *Lutas sociais*, (1),

103-112.

Diego, M., & Cortes, D. (2012) A pólvora e o estopim: O jornal na obra de Antonio Manuel. Rio de Janeiro. Disponível online em:  
[http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/marcelo\\_diego\\_e\\_douglas\\_cortes.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/marcelo_diego_e_douglas_cortes.pdf)

Duarte, P. S. (2005). Anos 70 – Arte Além da Retina. Anos 70: Trajetórias. *São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural.*

Freitag, B. (1980). Escola, estado e sociedade. In *Coleção educação universitária.* Moraes.

Freitas, M. H., e Wandschneider, M. (ed.s) (1998), *Ernesto de Sousa - Revolution My Body* [catálogo], Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian

Home, S. (2004). *Assalto à Cultura: Utopia Subversão Guerrilha Na (anti) Arte do Século XX.* São Paulo, Brasil: Conrad Editora do Brasil.

Ensemble, C. A. (2001). *Distúrbio eletrônico.* São Paulo: Conrad.

Internacional Situacionista (2002). *Situacionista: Teoria e Prática da Revolução.* São Paulo, Brasil: Conrad Editora do Brasil.

Freire, C. O (2005) Presente-ausente da arte dos anos 70. Anos 70: Trajetórias. *São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural.*

Freire, C. (2006). Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco.

Giddens, Anthony, O Mundo na Era da Globalização, Lisboa: Presença, 2002, 4.<sup>a</sup> ed.

Gullar, F. (1959). *Teoria do Não-Objeto.* Disponível online em:

<http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>

Ludd, N. (2002). Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the streets e os Dias de Ação Global. *São Paulo, Conrad Editora do Brasil.*

Magalhães, F. (2013). Anos de Rebeldia: A arte contra a ditadura militar. Resistir é Preciso. São Paulo: Editora Instituto Vladimir Herzog.

Marighella, C. (1969). *Manual do guerrilheiro urbano.* Disponível online em:

<http://brasil.indymedia.org/media/2008/06/422822.pdf>

Medina, C (2006). Diez cuadras alrededor del estudio: Francis Alÿs. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Meireles, C.(1999) Cildo Meireles, São Paulo: Cosac Naif.

Meireles, C. (1981). Cildo Meireles. Rio de Janeiro, Brasil: Funarte.

Mesquita, A. (2011). Insurgências poéticas: arte ativista e ação colectiva. FAPESP.

Mittelman, J. H. (2008). A globalização alternativa.

Moraes, J (1989) *A Mobilização Democrática e o Desencadeamento da Luta Armada no Brasil em 1968: Notas Historiográficas e observações Críticas.* São Paulo, Brasil.

Tempo Social; Rev. Social USP, S. Paulo 1(2): 135-158, 2.

Morais, F. (1970) Contra a arte afluyente. Disponível online em:  
<http://costabarro.blogspot.com.br/2012/11/a-obra-nao-exist-e-mais.html>

Morais, F. (1970). Do Corpo à Terra - Um Marco Radical na Arte Brasileira. Disponível online em: [http://www.itaucultural.org.br/corpoaterra/texto\\_curador.pdf](http://www.itaucultural.org.br/corpoaterra/texto_curador.pdf)

Morin, E. (1999). O século XXI começou em Seattle. Le Monde, 7. Disponível online em: <http://edgarmorin.org.br/textos.php?p=5&tx=50>

Oiticica, H. (1967) Esquema Geral da Nova Objetividade. Disponível online em:  
<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>

Pedrosa, M. (1975). *Mundo, homem, arte em crise* (Vol. 106). Editora Perspectiva.

Rapoport, M., & Laufer, R. (2000). Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: os golpes militares da década de 1960. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 43(1), 69-98.

Rasmussen, M. (2004). The Situationist International, Surrealism, and the Difficult Fusion of Art and Politics. *Oxford Art Journal*, 27,367-387.

Rebouças, J. (2011). Artista - corpo - cidade - política – arte: Relatos sobre Artur Barrio e sua obra. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível online em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8QKHHT>

Reis, A (2012). O sol sem peneira. *Revista de história da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, agosto de 2012. Disponível online:  
[www.revistadehistoria.com.br/sesscao/capa/o-sol-sem-peneira](http://www.revistadehistoria.com.br/sesscao/capa/o-sol-sem-peneira)

Sevcenko, N. (2005) Configurando os anos 70: A imaginação no poder e a arte nas ruas. *Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Ed, Iluminuras/Itaú Cultural.*

Schilling, V. (2008) *Cadernos de História Memorial do Rio Grande do Sul*, nº 14.

Scovino, F. (2007). A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte e Ensaios.*

Vargas, A. (2004). Do valor da prática a prática de valor. *Ponto de Vista. Florianópolis.*

#### **Sites:**

Addley, E. & Halliday, J. (09/12/10). Hacker group Anonymous publishes internet addresses of 190 paedophiles in hi-tech 'sting'. Retirado em outubro de 2014 de:  
<http://www.theguardian.com/world/2010/dec/08/wikileaks-visa-mastercard-operation-payback>

Alves, C. (26/07/2014) O aeroporto de Cláudio, o helicóptero e a rota do tráfico de drogas. Retirado em outubro de 2013 de : <http://jornalggn.com.br/noticia/o-aeroporto->

de-claudio-o-helicoptero-e-a-rota-do-traffic-de-drogas

Araujo, W. (20/04/2010). A imprensa como partido político. Retirado em setembro de 2013 de : <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/a-imprensa-como-partido-politico>

Ascher, L. Krzysztof Wodiczko : Public Space : Commodity or Culture. Retirado em outubro de 2013 de : <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/ascher.html>

Balza, G. (02/08/2014). Campanhas eleitorais vão custar até três Copas do Mundo. Retirado em outubro de 2013 de: <http://eleicoes.uol.com.br/2014/noticias/2014/08/02/r-74-bilhoes-campanhas-eleitorais-vaao-custar-ate-tres-copas-do-mundo.htm>

Bottari, E. & Ramalho, S. (03/10/2013). Dez policiais militares da UPP da Rocinha foram indiciados. Retirado em dezembro de 2013 de: <http://oglobo.globo.com/rio/inquerito-conclui-que-amarildo-foi-torturado-ate-morte-10225436>

Braga, B. (04/10/2014). Cavaletes de campanha política ganha nova utilidade no centro de BH. Retirado em outubro de 2014 de: <http://www.jornaltudobh.com.br/tudo-mais/cavaletes-de-campanha-politica-ganham-nova-utilidade-no-centro-de-bh/>  
Exibido em 07/12/2014

CMI-SP. (14/10/2004). Quem foi Vladimir Herzog, quem foi Roberto Marinho. Retirado em novembro de 2013 de: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/10/292474.shtml>

Costa, R. (02/10/2013). Cavaletes transformados em 'iglus' para moradores de rua chama atenção em BH. Retirado em outubro de 2013 de: CMI-SP. (14/10/2004).

Quem foi Vladimir Herzog, quem foi Roberto Marinho. Retirado em novembro de 2013 de: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/10/292474.shtml>

*De la misère en milieu étudiant* (1966). Disponível online:

<http://fsegrenoble.free.fr/documents/DeLaMisereEnMilieuEtudiant.pdf>

Debord, G & Wolman, G. (1956). Um guia prático para o desvio. Retirado em novembro de 2013 de: <http://www.reocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>

Democratização da Mídia. (14/10/2004). Esta Avenida "Mudou" de Nome. Retirado em novembro de 2013 de: <http://brasil.indymedia.org/pt/red/2004/10/292489.shtml>

Davis, Nick (Dezembro de 1999). "The Matrix". Retirado em outubro de 2014 de: <http://www.nicksflickpicks.com/matrix.html>

Desing Other 90 Network (11/10/2011) Spaza-de-move-on. Retirado em outubro de 2014 de <http://www.designother90.org/solution/spazademoveon/>

Elliot, K. (1999). Situationism in a nutshell. Retirado em outubro de 2014 de <http://www.barbelith.com/cgi-bin/articles/00000011.shtml>

Folha de São Paulo (17/02/2009). Editorial: Limites a Chávez. Retirado em outubro de

2013 de: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.htm>

Folha de São Paulo (06/06/2010). Depoimentos reforçam elo entre Dantas e Valério.

Retirado em outubro de 2013 de:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po0606201003.htm>

Folha de São Paulo (05/04/2013). Em evento com Alckmin, Aécio chama golpe de 64 de 'revolução'. Retirado em outubro de 2013 de:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/102200-em-evento-com-alckmin-aecio-chama-golpe-de-64-de-revolucao.shtml>

Folha de São Paulo (17/06/2013). Manifestantes fecham Av. Paulista e ponte estaiada em protesto em SP. Retirado em Outubro de 2013 de:

<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1296734-manifestantes-fecham-av-paulista-e-ponte-estaiada-em-protesto-em-sp.shtml>

G1, Globo.com. (11/06/2013). Saiba mais sobre os protestos em SP contra aumentos de ônibus e metrô. Retirado em novembro de 2013 de: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/06/entenda-os-protestos-em-sp-contr-aumento-das-tarifas-do-transporte.html>

G1, Globo.com. (04/10/2013). Ruas são 'rebatizadas' com nome de vítimas da ditadura em Porto Alegre. Retirado em novembro de 2013 de <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2013/10/ruas-sao-rebatizadas-com-nome-de-vitimas-da-ditadura-em-porto-alegre.html>

G1, Globo.com. (20/02/2014). Itaú recolhe agendas que citavam 'aniversário da revolução de 1964'. Retirado em outubro de 2013 de:

<http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/02/itau-recolhe-agendas-que-citavam-aniversario-da-revolucao-de-1964.html>

Goulart, R. (01/10/2014). Olá pessoal, achei muito massa o trabalho de ativistas de BH. Construíram 'iglus' de cavaletes de propaganda política para moradores de rua. [Facebook community, Cavalete Parade]. Retirado de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=280655152130907&set=o.482258595120549&type=1>

Goulart, R. (01/10/2014). Que massa esse pessoal de BH, aproveitando os cavaletes das campanhas políticas para fazer arte. Muito bacana ver que preocuparam com o pessoal que dorme nas ruas fazendo esse tipo de 'iglu'. Uma maneira legal de ajudar o próximo. Parabéns galera. [Facebook community, Cavalete parede cwb 2014].

Retirado de:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=280666165463139&set=o.524326357713032&type=1>



Grupo Poro. (10/07/2013). FMI (Fome e Miséria Internacional). Retirado em novembro de 2013 de <http://poro.redezero.org/intervencao/fmi-fome-e-miseria-internacional/>

Gullar, F. (20/03/2009). *Ferreira Gullar revê o manifesto neoconcreto*: Jornal do Brasil em 20/03/2009. Retirado em: março de 2014 de: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/03/20/ferreira-gullar-reve-o-manifesto-neoconcreto/>

Coleção Inhotim. Cildo Meireles. Retirado em novembro de 2014 de: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-coca-cola/> e <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-cedula/>

Coleção Inhotim. Galeria Cosmococa. Retirado em novembro de 2014 de: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>

Kattah, E. (17/06/2011). Reforma do Mineirão foi superfaturada, diz TCE. Retirado em outubro de 2013 de: <http://esportes.estadao.com.br/noticias/geral,reforma-do-mineirao-foi-superfaturada-diz-tce-imp-,733499>

Mail Online (03/11/2011). Hacker group Anonymous publishes internet addresses of 190 paedophiles in hi-tech 'sting'. Retirado em outubro de 2014 de: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2057068/Hacker-group-Anonymous-publishes-internet-addresses-190-paedophiles-hi-tech-sting.html#ixzz3JcNiMyfd>

Manoel, A. (23/03/2014 ). Antonio Manuel: Foi como se me mutilassem. Retirado em março de 2014: <http://oglobo.globo.com/cultura/antonio-manuel-foi-como-se-me-mutilassem-11957324#ixzz3C5EPxwry>

Meireles. C. (2013). Carbono entrevista CILDO MEIRELES. Revista Carbono edição 04. Retirado em outubro de 2014: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>

Moraes, C. (05/08/2014). 'A imprensa é oposição'. Retirado em outubro de 2013 de: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_ed810\\_a\\_imprensa\\_e\\_oposicao](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed810_a_imprensa_e_oposicao)

Morales, C. (01/01/2014). Subcomandante Marcos: mística revolucionária continua 20 anos após levante zapatista. Retirado em Outubro de 2014 de: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/perfis/33157/subcomandante+marcos+mistica+revolucionaria+continua+20+anos+apos+levante+zapatista+.shtml>

Movimento Passe Livre. Apresentação. Retirado em novembro de 2014 de: <http://saopaulo.mpl.org.br/apresentacao/>

Museu de Arte do Rio (13/05/2014). Serão Performatico de abertura da exposição Eu Como Você. Retirado em setembro de 2014 de: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/serao-performatico-de-abertura-da->

exposicao-eu-como-voce

Nós Temporários (27/06/2014). O Nós, Temporários pendurou o Bandeirão "UNFAIR PLAYERS" na fachada do Museu de Arte do Rio, na tarde de 26 de Junho de 2014. O grupo foi convidado pelo Grupo Empreza para participar da residência artística "EU COMO VOCÊ". [Facebook status update]. Retirado de:  
[https://www.facebook.com/permalink.php?id=505720246182481&story\\_fbid=644564172298087](https://www.facebook.com/permalink.php?id=505720246182481&story_fbid=644564172298087)

Passos, N. (17/10/2014) 13 escândalos de corrupção envolvendo Aécio, o PSDB e aliados. Retirado em outubro de 2013 de:

<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/14-escandalos-de-corrupcao-envolvendo-Aecio-o-PSDB-e-aliados/4/32017>

Perischetti, S. (08/10/2010). Cresce a Valorização da Imagem. Retirado em outubro de 2013 de: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-crescente-valorizacao-da-imagem-imp-,606524>

Rubinfeld, S. (17/10/2014) Corruption currents: From suing the EU to FIFA report.

Retirado em outubro de 2013 de:

<http://blogs.wsj.com/riskandcompliance/2014/10/17/corruption-currents-from-suing-the-eu-to-fifa-refuses-reports-release/>

Schilling, V. (20/06/2013). Manifestantes adotam máscara de 'V de Vingança' como símbolo de protestos. Retirado em outubro de 2013 em:

<http://noticias.terra.com.br/educacao/historia/manifestantes-adotam-mascara-de-v-de-vinganca-como-simbolo-de-protestos,3e9ab3cd1336f310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>

Yes Man, T. : Retirado em setembro de 2014 de <http://theyesmen.org/node/2>

Yes Man, T. (2008) : New York Times Special Edition. Retirado em setembro de 2014 de : <http://theyesmen.org/hijinks/newyorktimes>

Último Segundo (01/09/2012). Campanha nas redes sociais incentiva chute em cavaletes de candidatos. Retirado em outubro de 2013 de:

<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2012-09-01/campanha-nas-redes-sociais-incentiva-chute-em-cavaletes-de-candidatos.html>

Universia (20/02/2003) Duas chapas concorrem às eleições da UFMG. Retirado em outubro de 2013 de:

<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2003/02/20/534569/duas-chapas-concorrem-s-eleies-dce-da-ufmg.html>

Vecana (2011). Exportação. Retirado em novembro de 2013 de:

<http://vecanaltda.webnode.com.br/exporta%C3%A7%C3%A3o/>

Vettorazzo, L. (23/05/2014). Artista plástica carioca hackeia figurinhas da copa.

Retirado em setembro de 2014 de:

<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/05/1458556-artista-plastica-carioca-hackeia-figurinhas-da-copa.shtml>

### Filmes:

Club, F. (1999). Direção: David Fincher. EUA: *Twentieth Century Fox*.

Dark Knight, T (2008). Direção: Nolan, Christopher. EUA. Warner Bros. Pictures, Syncopy.

for Vendetta, V. (2006). Direção: James McTeigue. Reino Unido: *Warner Brothers Pictures*.

Liberdade Essa Palavra (2006). Direção: Marcelo Baêta: Brasil. Disponível online em: <http://www.youtube.com/watch?v=3m1whvjKTNk>

Matrix, T (1999). Direção: Irmãos Wachowski. *Estados Unidos/Austrália: Warner Bros. Pictures*.

Yes Men Fix the World, T. (2009) Direção: Bichlbaum, A., Bonanno, M., & Engfehr, K... EUA: *The Yes Men Films LLC*. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1-PMYv9UEM>

### Lista de imagens:

Figura 1: Barrio, *Situação T/T, 1* – Belo Horizonte (1970). Registro: César Carneiro. Rebouças (2011: 42)

Figura 2: Barrio, *Situação T/T, 1* – Belo Horizonte (1970). Registro: César Carneiro. Rebouças (2011: 44)

Figura 3: Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1975). Disponível online em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-2-banknote-project-t12530>

Figura 4: Avatar de Luther Blissett. Disponível online em: <http://mikuervo.blogspot.com.br/2010/10/luther-blissett-en-espana.html>

Figura 5: Ação realizada pelo coletivo *Defesa Pública da Alegria*. G1, Globo.com (2013).

Figura 6: Grupo Poro. *FMI (Fome e Miséria Internacional)*. Grupo Poro (2002-2006). Disponível online em: <http://poro.redezero.org/ver/intervencao/fmi/>

Figura 7: Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (2013). Disponível online em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/11/1365447-as-cedulas-de-cildo-meireles-e-outras-8-indicacoes-culturais.shtml>

Figura 8: Capa da edição brasileira da banda desenhada, *V de Vingança*.

Figura 9: Cartaz original da adaptação de *V de Vingança* para o cinema de 2005

Figura 10: Manifestante brasileiro. Disponível online em:

<http://noticias.terra.com.br/educacao/historia/manifestantes-adotam-mascara-de-v-de-vinganca-como-simbolo-de-protestos,3e9ab3cd1336f310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>

Fig. 11: Esquina Democrática.

Figura 12: Capa do caderno de Cultura do jornal *Estado de Minas* (03 de agosto de 2010)

Fig. 13: O Papel que me é dado pelo Estado.

Fig. 14: O papel que me é dado pelo estado - CEMIG

Fig. 15: O papel que me é dado pelo estado - CEMIG

Fig. 16: O papel que me é dado pelo estado - CEMIG

Fig. 17: O papel que me é dado pelo estado - CEMIG

Fig. 18: O papel que me é dado pelo estado - TELEMIG CELULAR

Fig. 19: O papel que me é dado pelo estado - TELEMIG CELULAR

Fig. 20: O papel que me é dado pelo estado - FIFA.

Fig. 21: Géodésio feito de cavaletes. Facebook. Disponível online em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=280655152130907&set=o.482258595120549&type=1>

Fig. 22: Abrigo Improvisado com os cavaletes de propaganda por um morador de rua.

Disponível online em:

<http://www.gazetadopovo.com.br/vidapublica/eleicoes/2014/conteudo.phtml?id=1501501>

Fig. 23: Notícia sobre o Géodésio no site Bhaz. Disponível online em:

<http://www.bhaz.com.br/cavaletes-transformados-em-iglus-para-moradores-de-rua-chamam-atencao-no-centro-de-bh/>